LES LIEUX COMMUNS DU ROMAN

MNEMOSYNE

BIBLIOTHECA CLASSICA BATAVA

COLLEGERUNT

A. D. LEEMAN · H. W. PLEKET · C. J. RUIJGH

BIBLIOTHECAE FASCICULOS EDENDOS CURAVIT

C. J. RUIJGH, KLASSIEK SEMINARIUM, OUDE TURFMARKT 129, AMSTERDAM

SUPPLEMENTUM CENTESIMUM VICESIMUM TERTIUM

FRANÇOISE LÉTOUBLON

LES LIEUX COMMUNS DU ROMAN

TUTA SUB AEGIDE PALLAS · 1683 ·

LES LIEUX COMMUNS DU ROMAN

STÉRÉOTYPES GRECS D'AVENTURE ET D'AMOUR

PAR

FRANÇOISE LÉTOUBLON

E.J. BRILL
LEIDEN · NEW YORK · KÖLN
1993

The paper in this book meets the guidelines for permanence and durability of the Committee on Production Guidelines for Book Longevity of the Council on Library Resources.

ISSN 0169-8958
ISBN 90 04 09724 4

© Copyright 1993 by E.J. Brill, Leiden, The Netherlands

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission of the publisher.

Authorization to photocopy items for internal or personal use is granted by E.J. Brill provided that the appropriate fees are paid directly to Copyright Clearance Center, 27 Congress Street, Salem MA 01970, USA. Fees are subject to change.

PRINTED IN THE NETHERLANDS

TABLE DES MATIÈRES

Liste des abréviations XI

Documents et illustrations XIII

INTRODUCTION: LE ROMAN GREC ET LES LIEUX COMMUNS 1

CHAPITRE I: ROMANESQUE, RÉALITÉ ET FICTION 15

1. Le roman, c'est la vie 15
    - 1.1. Le monde du roman: ses "côtés" et ses ports d'attache 16
    - 1.2. La maison et la famille 20
    - 1.3. Les mœurs 25
2. Le roman, c'est une image 32
    - 2.1. Le roman comme représentation 32
    - 2.2. La représentation de l'image dans le roman 34
    - 2.3. Chariclée, héroïne d'Erving Goffman: la *Comédie humaine* 37

CHAPITRE II: LE ROMAN GREC ET SON INFLUENCE 41

1. La Renaissance du Roman et la traduction de Jacques Amyot 41
2. La tradition critique classique: de Pierre Daniel Huet à Prévost ... 43
    - 2.1. Avant Huet: des remarques éparses sur le roman et la morale 43
    - 2.2. Enfin Huet vint 44
    - 2.3. Après Huet 51
3. La tradition indirecte 53
    - 3.1. Influences littéraires 53
    - 3.2. La tradition déguisée (parodiée?): l'*Histoire d'une Grecque moderne* de l'abbé Prévost 55
    - 3.3 Le roman grec et les Beaux Arts 58

CHAPITRE III: L'ESPACE ET LA POPULATION DU ROMAN: LIEUX ET LIEUX COMMUNS 60

1. L'espace topique du roman 61
   1.1. La maison familiale et le monde extérieur 61
   1.2. Le navire 64
   1.3. Le jardin 65
   1.4. La prison d'amour 70
   1.5. Le tombeau et la caverne 74
   1.6. Au fond de la caverne: Antigone et Danaé 78
2. La population et les rôles topiques du roman 80
   2.1. La famille des héros 81
   2.2. Les adversaires du jeune couple 86
   2.3. L'ami et le vieux sage ou l'autre roman dans le roman 93

CHAPITRE IV: LE "ROMAN D'AMOUR" 106

1. Le déroulement topique du roman d'amour 106
2. L'aventure d'amour 111
3. *L'éducation sentimentale* 114
4. Ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants 117

CHAPITRE V: AVANT LA RENCONTRE AMOUREUSE: LES *TOPOI* DE PRÉSENTATION ET D'IDENTITÉ DES HÉROS 119

1. Noblesse, richesse et beauté 119
2. *Belle comme une déesse* 122
3. L'énigme de la naissance et le *roman familial* des héros 124
4. Le Noir et le Blanc ou le roman du métissage: sur l'originalité d'Héliodore 126

CHAPITRE VI: LES *TOPOI* DE L'AMOUR 137

1. *Le jour qu'un œil, sur l'avril de mon âge*
   Jeta d'un coup mille traits en mon flanc 137
2. La blessure et la maladie d'amour 145
3. L'amour jaloux 148
4. Frère et sœur 151
5. *Ariane aux rochers contant son injustice* 153
6. Les "idiomes rituels" des amoureux 154

CHAPITRE VII: L'AMOUR VIENT DU TEXTE OU LA LITTÉRATURE EN MIROIR DANS LE ROMAN 156

1. Le roman comme tableau 158
2. Rêves d'amour et modèles mythiques 161
3. La rhétorique et le théâtre dans le roman 164
4. Les possibles romanesques à l'intérieur du roman 169
5. Mensognes 171

CHAPITRE VIII: LES OBSTACLES DE L'AMOUR 175

1. Les périls de la mer: tempêtes et pirates 175
2. *Fatale beauté* 180
3. Les amants de Vérone 183
4. *Sans arrêt, je mène ton deuil* 185
5. *Cette jeune fille qui a pris tant de soin de conserver sa vertu* 189

CHAPITRE IX: COMMENT COMMUNIQUER ? 195

1. La conversation 195
2. Les "symboles" 196
3. La "correspondance" ou la *Liaison dangereuse* 197
4. La langue 200
5. La communication par rêves 202
6. Eros 203

CHAPITRE X: LES BIJOUX DU STYLE 209

1. Les "motifs" topiques 209
2. Les figures de rhétorique 210
3. Rhétorique et réflexivité 211
4. Les métaphores 213

Index des passages cités 225

Index des personnages des romans grecs 229

Index des œuvres et auteurs cités 233

Index des auteurs critiques cités 238

Bibliographie 240

Aux étudiants de Lettres de l'Université Stendhal qui, par leurs exposés ou leurs mémoires de maîtrise ou de DEA, m'ont stimulée dans l'étude du roman,

Aux collègues et amis qui m'y ont aidée en diverses occasions, en particulier à Grenoble, Montpellier, Saint-Denis de la Réunion, Amsterdam et Aussois,

A Alice, Antoine, Christian et Nicolas.

Je remercie de leur lecture des premières ébauches de ce travail Jean Sgard et Pierre Sauzeau. L'impression de l'ouvrage a été faite grâce à l'Espace-Recherche de L'Université Stendhal et à l'aide de Stéphane Caro, de Denise Pierrot et Michèle Duverneuil. Je remercie aussi la maison Brill et les éditeurs responsables, en particulier Julian Deahl, pour sa scrupuleuse attention.

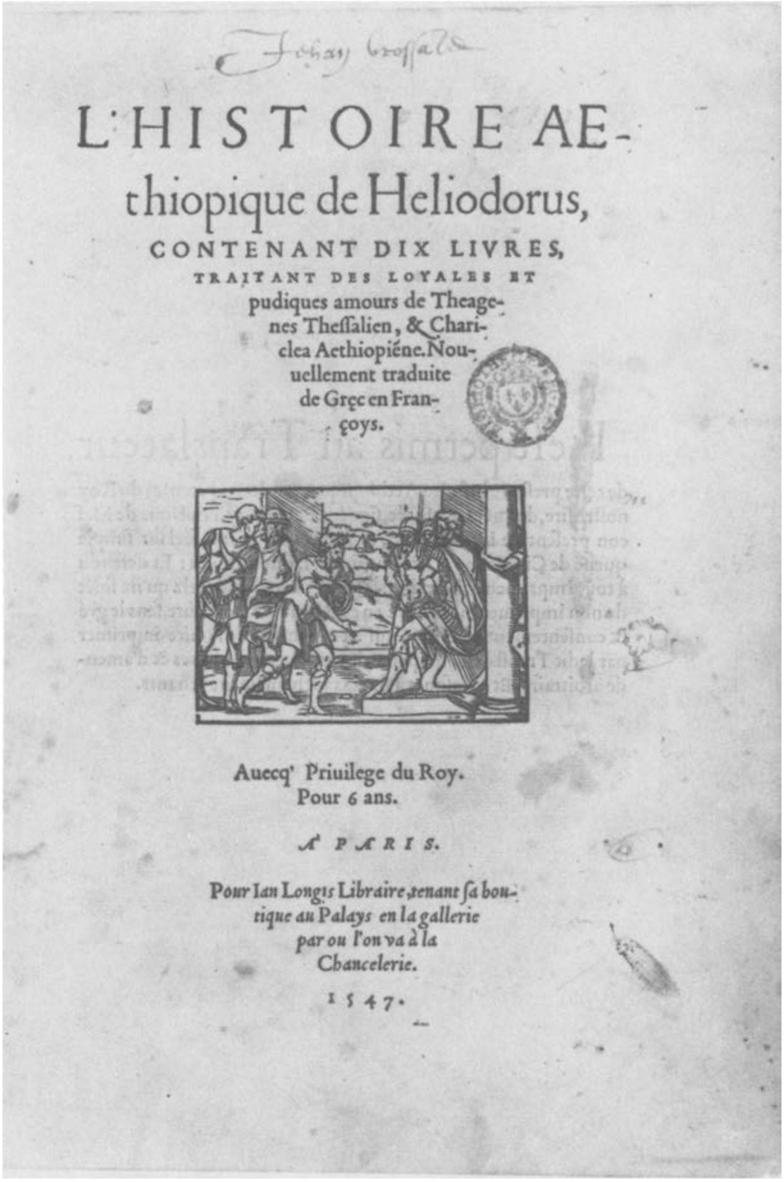
Grenoble, septembre 1992

Liste des Abréviations utilisées pour les titres des cinq romans, par ordre alphabétique

Ch. et C.: Chariton, *Chéréas et Callirhoé*
D. et C.: Longus, *Daphnis et Chloé*
Eth.: Héliodore, *les Ethiopiques*
Eph.: Xénophon d'Ephèse, *les Ephésiaques*
L. et C.: Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*

NB. Dans la bibliographie, on trouvera les références aux diverses éditions et traductions par ordre alphabétique des noms d'auteurs d'usage en France (soit Achille Tatius, Chariton, Héliodore, Longus, Xénophon d'Ephèse).

DOCUMENTS ET ILLUSTRATIONS


L'HISTOIRE AE-
thiopique de Heliodorus,
CONTENANT DIX LIVRES,
TRAITANT DES LOYALES ET
pudiques amours de Theage-
nes Theſſalien, & Chari-
clea Aethiopiéne. Nou-
uellement traduite
de Gręc en Fran-
çoys.

Auecq' Priuilege du Roy.
Pour 6 ans.

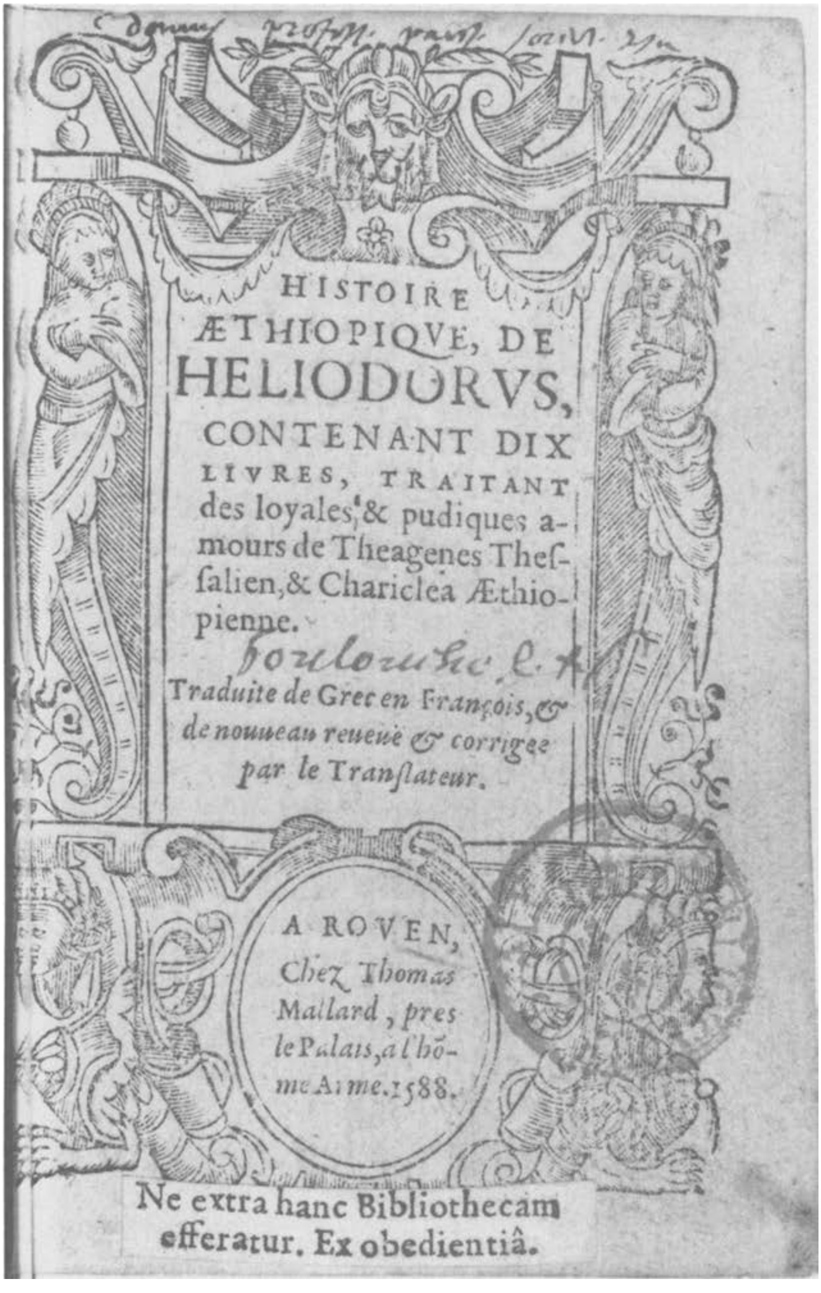
A PARIS.

Pour Ian Longis Libraire, tenant ſa bou-
tique au Palays en la gallerie
par ou l'on va à la
Chancelerie.

1547.

Page de titre de l'édition originale de la traduction des *Ethiopiques* par Amyot, Paris, 1547, exemplaire de la Bibliothèque Nationale (cliché B.N.)

On comparera cette page de titre avec le document reproduit par Hägg, *The Novel in Antiquity*, page 195, qui avec la même date, la même graphie et la même mise en page du titre, indique l'imprimerie "d'Estienne Groulleau, demeurant en la rue Neuve Notre Dame à l'enseigne de Saint Jean Baptiste". La gravure, insigne du libraire, diffère aussi dans les deux exemplaires. Deux libraires imprimeurs ont-ils obtenu la même année un privilège de six ans pour publier le même livre?


HISTOIRE
ÆTHIOPIQVE, DE
HELIODORVS,
CONTENANT DIX
LIVRES, TRAITANT
des loyales & pudiques amours de Theagenes Thessalien, & Chariclea Æthiopienne.

Traduite de Grec en François, & de nouueau reueuë & corrigee par le Translateur.

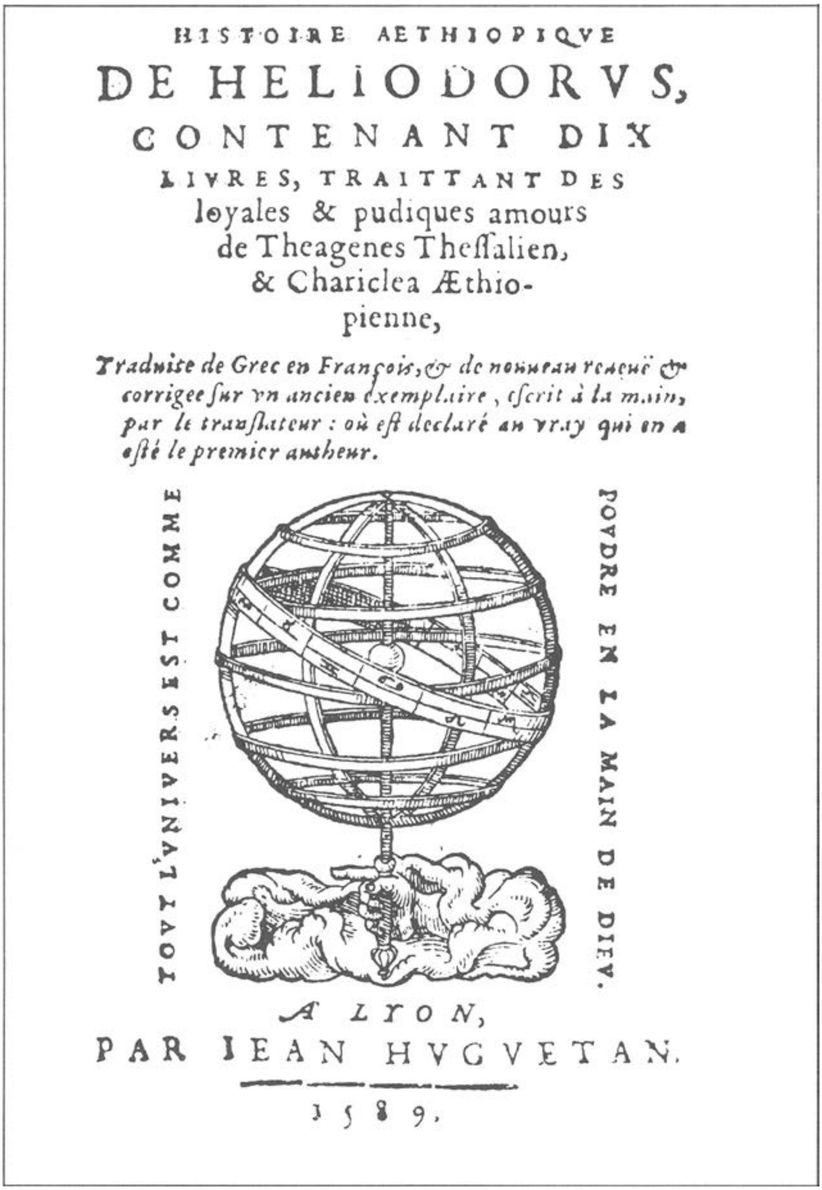
A ROVEN,
Chez Thomas Mallard, pres le Palais, a l'hôme Arme. 1588.

Ne extra hanc Bibliothecam efferatur. Ex obedientiâ.

Page de titre d'une édition des Ethiopiques datant de 1588, exemplaire de la Bibliothèque Nationale provenant de la Bibliothèque de Pierre Daniel Huet (cliché B.N.)

Ex libris de Pierre Daniel Huet, dans l'exemplaire des *Ethiopiques* imprimé à Rouen, 1588 (cliché B.N.)

Quand on sait l'importance attachée par la Lettre d'Huet au roman d'Héliodore, on n'est pas surpris de rencontrer la traduction d'Amyot dans sa bibliothèque: les livres d'Huet furent légués aux Jésuites du couvent de la rue Saint Antoine et il colla dans chacun un *ex libris* (sur l'histoire de cette bibliothèque, voir F. Gégou, 1971, 30-31). Ce fonds est passé à la Bibliothèque Royale, et ce qui en reste est maintenant à la Bibliothèque Nationale.


HISTOIRE AETHIOPIQVE
DE HELIODORVS,
CONTENANT DIX
LIVRES, TRAITTANT DES
loyales & pudiques amours
de Theagenes Thessalien,
& Chariclea Æthio-
pienne,

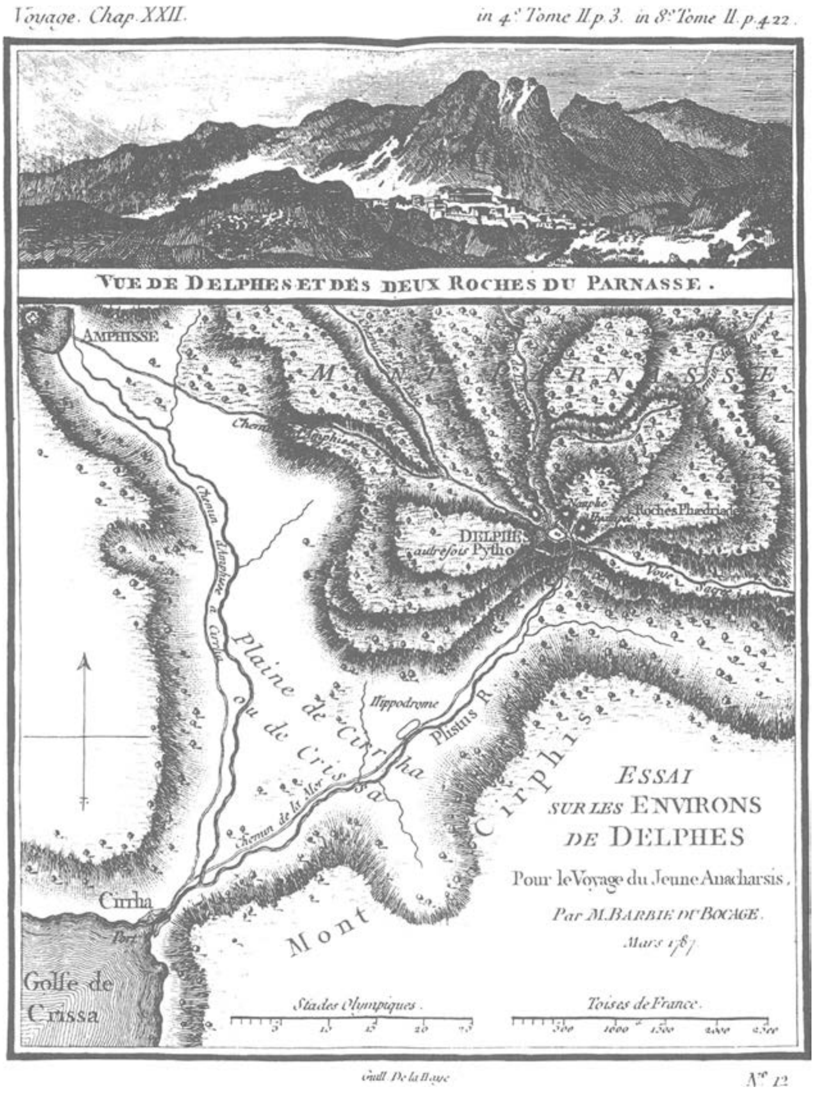
Traduite de Grec en François, & de nouueau reueuë & corrigee sur vn ancien exemplaire, escrit à la main, par le translateur : où est declaré au vray qui en a esté le premier autheur.

TOVT L'VNIVERS EST COMME
POVDRE EN LA MAIN DE DIEV.

A LYON,
PAR IEAN HVGVETAN.
1589.

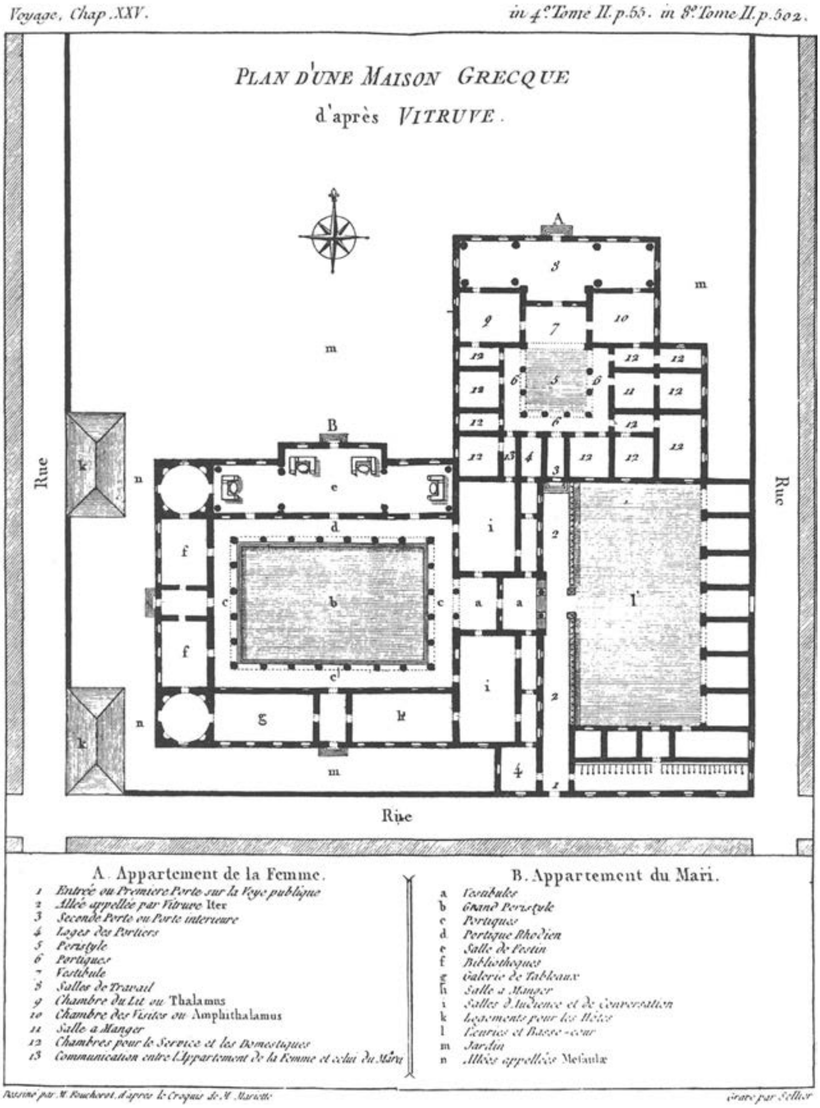
Page de titre d'une édition lyonnaise de la traduction des *Ethiopiques* par Amyot, 1589 (collection personelle)

Cette édition de Lyon chez Huguetan semble la première dans laquelle le "proesme du translateur" soit prolongé par une vie d'Héliodore. Amyot ne signe pas, mais le "translateur" reprend la tradition de l'*Histoire ecclésastique* par Socrate, selon laquelle Héliodore, Phénicien d'origine, aurait été "évêque de Tricca, ville de Thrace".



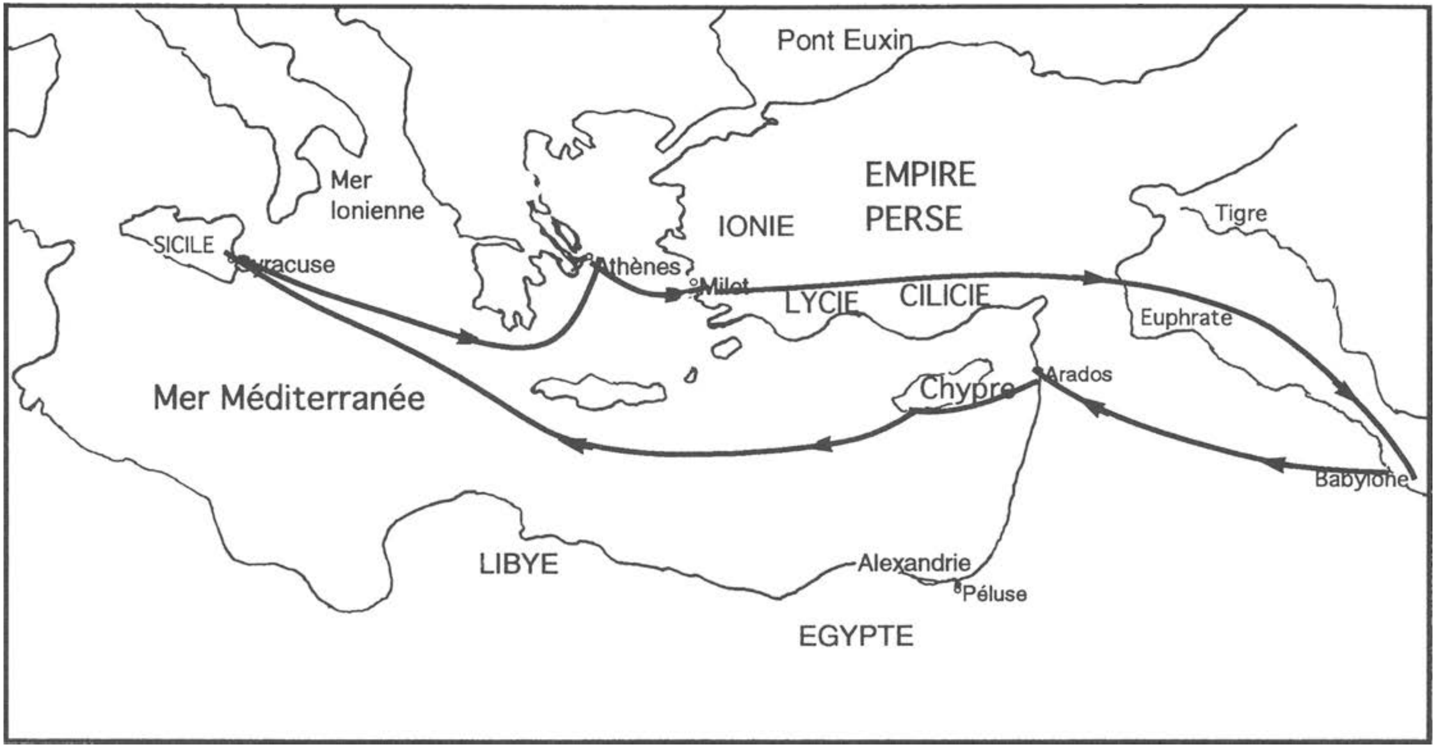
Delphes, nombril du monde … d'où Théagène enlève Chariclée dans les *Ethiopiques*

Recueil de cartes géographiques. Plan vues et médailles de l'Ancienne Grèce relatifs au voyage du jeune Anacharsis. Paris, 3ème édition, 1790

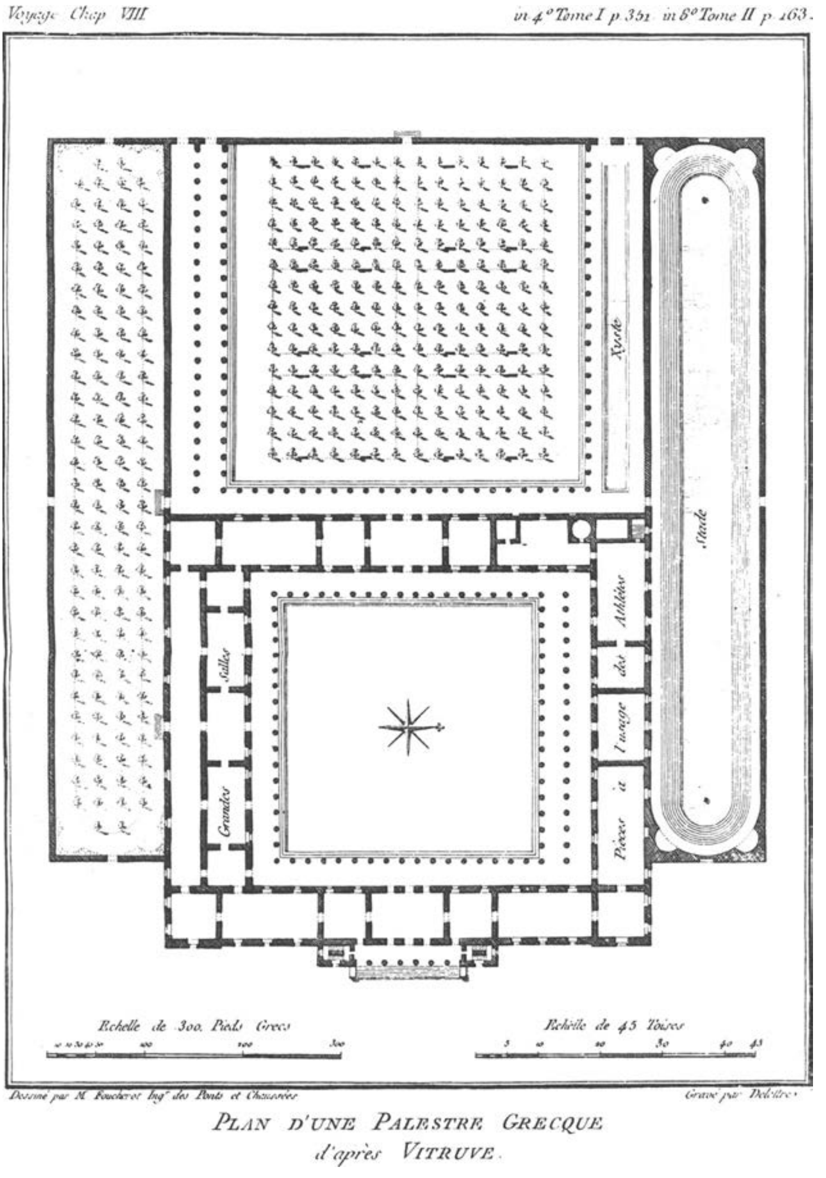


Une maison grecque comme celle de Clitophon chez Achille Tatius

Recueil de cartes géographiques. Plan, vues et médailles de l'Ancienne Grèce relatifs au voyage du jeune Anarcharsis. Paris, 3ème édition, 1790

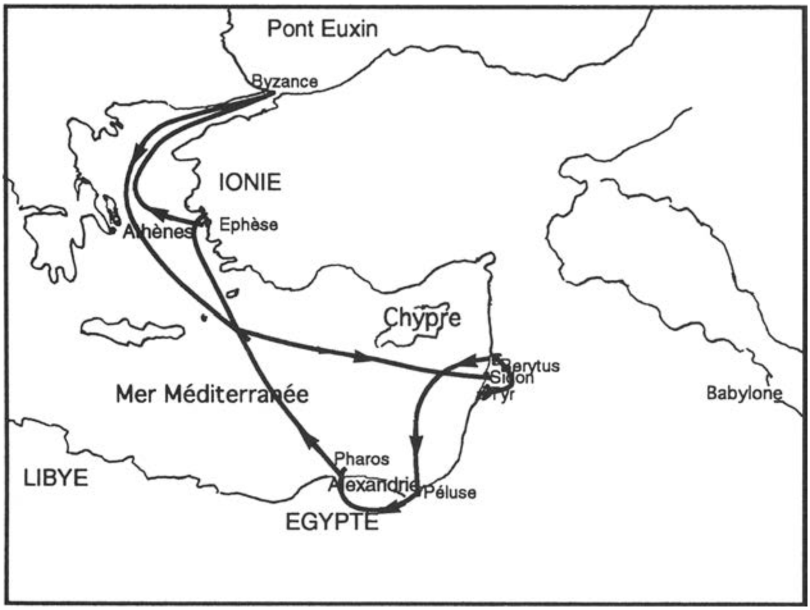


Les voyages de *Chéréas et Callirhoé*: de Syracuse à Syracuse via Milet et Babylone

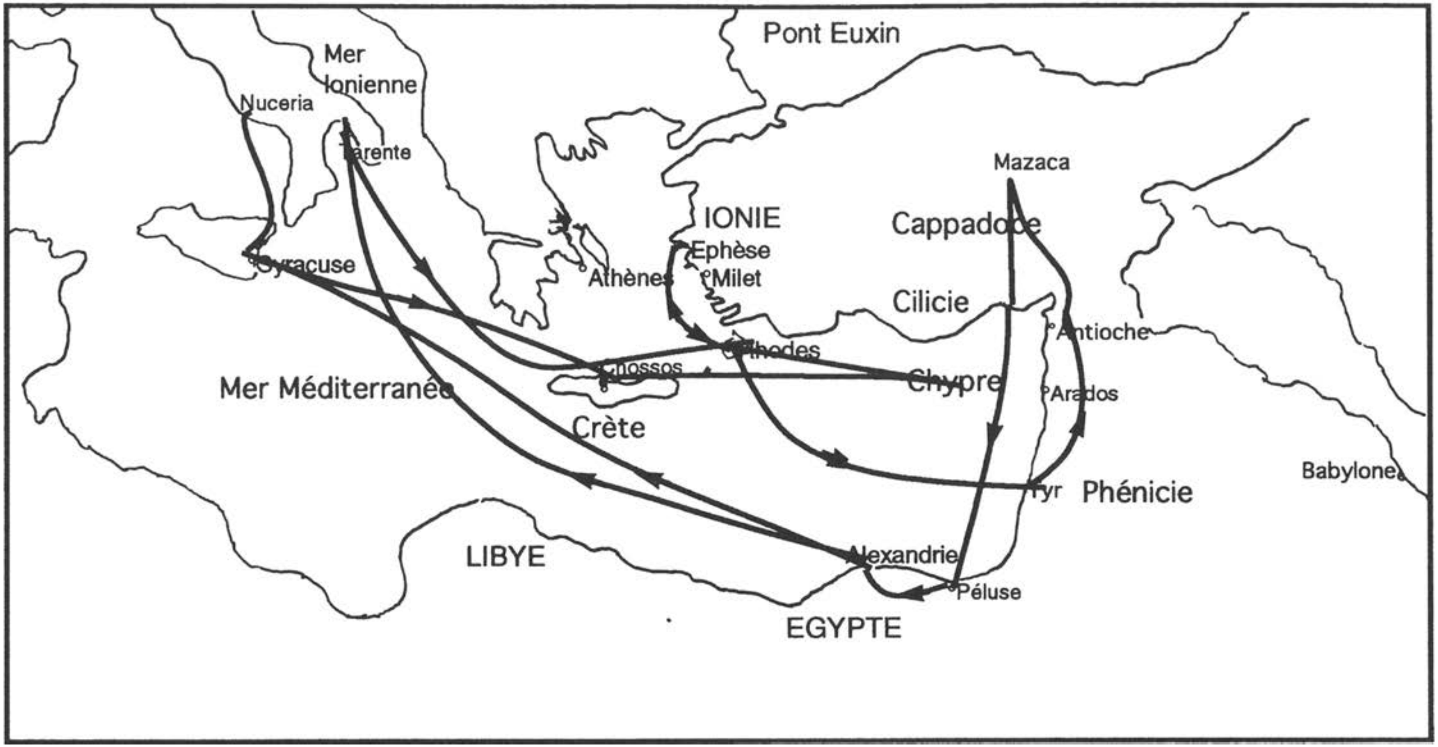


… pour illustrer les occupations du héros de roman, en particulier Chéréas, assidu au gymnase chez Chariton d'Aphrodise

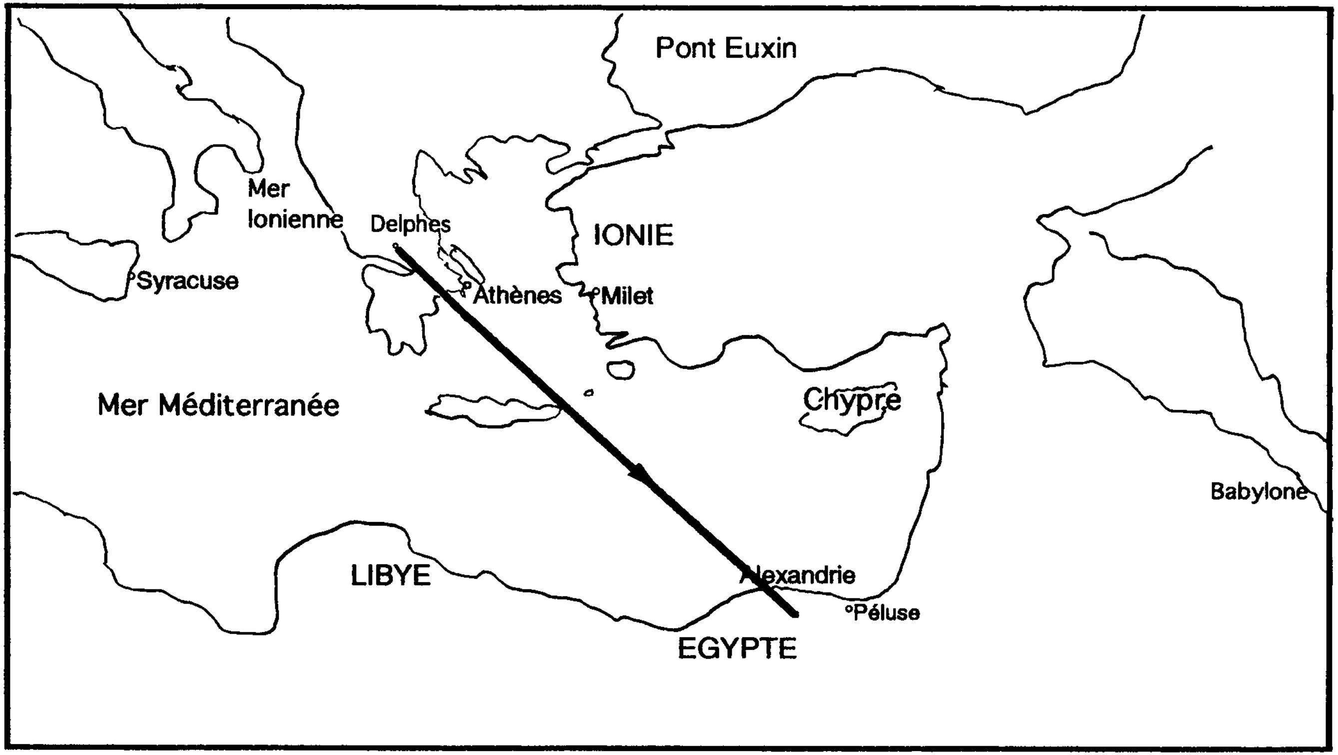
Recueil de cartes géographiques. Plans, vues et médailles de l'Ancienne Grèce relatifs au voyage du jeune Anarcharsis. Paris, 3ème édition, 1790 (collection personelle)



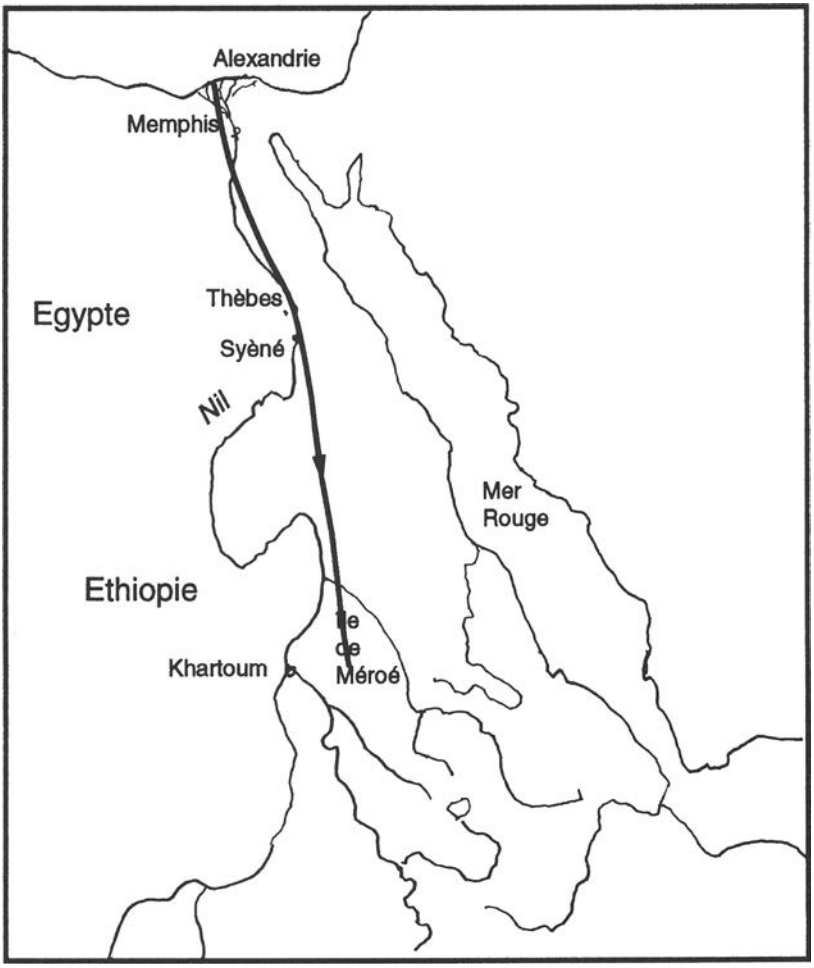
Carte des voyages de *Leucippé et Clitophon*: de la Phénicie à la Phénicie, en passant par l'Ionie et l'Egypte. Clitophon raconte qu'il a quitté Tyr avec Leucippé, mais au début du récit, il se trouve à Sidon, dans le sanctuaire d'Astarté.



Carte des voyages d'Habrocomès et Anthia dans les *Ephésiaques*: d'Ephèse à Ephèse en passant par la Phénicie, l'Egypte, l'Italie



Le voyage de Théagène et Chariclée dans le récit de Calasiris: de Delphes au delta du Nil (livres III et IV des *Ethiopiques*)



Le récit des Ethiopiques: du delta du Nil (livre I) jusqu'à Méroé en Ethiopie (livre X)

INTRODUCTION

LE ROMAN GREC ET LES LIEUX COMMUNS

Le genre romanesque apparaît tardivement en Grèce, entre le deuxième siècle avant J.C. et les premiers siècles de l'ère chrétienne, ce qui est bien postérieur aux genres littéraires "nobles", épopée, poésie lyrique et chorale, poésie didactique, drame, historiographie. Le roman semble se répandre au terme de la tradition littéraire issue d'Homère, et il ressemble par bien des côtés à une synthèse de cette tradition. Puisqu'Aristote paraît parfois avoir pensé que les genres littéraires évoluent dans le temps comme un organisme qui grandit et vieillit, mais qu'il n'a pas envisagé le genre romanesque, on pourrait peut-être dès lors soutenir l'idée qu'à époque tardive, le roman tient à peu près dans l'imaginaire de ses lecteurs la place que tenaient l'épopée à l'époque archaïque, le théâtre à l'époque classique.[1]

Genre écrit, et écrit en prose, le roman semble destiné à un large public, qui y cherche avant toute chose un intérêt d'ordre sentimental, au point que l'on a pu parfois parler de l'équivalent antique des "romans de gare". Mais cet intérêt sentimental n'exclut pas de la part des auteurs une recherche proprement littéraire, probablement perçue au moins d'une partie du public, et même parfois de grandes réussites.

Le présent essai s'attache essentiellement à montrer à travers l'étude des *lieux communs* du roman qu'il s'agit d'un genre essentiellement répétitif: Jean Rousset l'avait montré à propos du thème de la rencontre amoureuse et du premier regard,[2] je crois que l'on peut généraliser ses remarques à l'ensemble des suites

[1] Sur la problématique générale des genres littéraires et sur l'histoire des théories des genres, voir J.M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris, Seuil, 1989.

[2] J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman.* Paris (Corti), 1981.

narratives romanesques aussi bien qu'à l'espace et à la population des romans. On sait que la recherche de l'"originalité" esthétique n'est pas antérieure au dix-huitième siècle, et remonte essentiellement à Rousseau. Mais, malgré la pertinence et la portée d'études fondamentales sur les traditions thématiques et formelles en littérature comme celle d'E.R. Curtius (utilisée ci-dessous essentiellement à propos de son analyse du thème du jardin), on ne dispose pas encore d'études systématiques de la topique romanesque dans l'Antiquité grecque. A vrai dire, alors que l'on dispose à l'étranger de plusieurs ouvrages généraux sur le roman grec, il n'existait guère d'ouvrage critique publié en France sur le sujet à part celui de Feuillâtre sur Héliodore, déjà ancien: cet oubli est étonnant au pays d'Amyot, où les éditions et traductions des romans grecs ont été en si grande faveur depuis la Renaissance.[3] Il a été partiellement comblé tout récemment par la publication d'A. Billault, *La création romanesque dans la littérature grecque de l'époque impériale*, et la traduction en français de l'ouvrage de M. Fusillo, *Naissance du roman* (tous deux en 1991).[4]

Le lieu commun par excellence dans le roman grec est celui de la naissance de l'amour chez deux adolescents magnifiquement doués à tous points de vue, et comme nés l'un pour l'autre: c'est ce lieu commun, apparemment, qui satisfait l'intérêt sentimental du public amateur de romans, montrant qu'il faut revoir la théorie de Denis de Rougemont sur l'adultère comme thème fondamental du roman:[5] la relation entre crise du mariage et roman est peut-être vraie de la tradition du roman issue du *Tristan*, mais le roman grec semble montrer un état plus "jeune", plus naïf et plus optimiste de la littérature et de la société, où l'on croit ou fait semblant de croire que

---

[3] G.N. Sandy (1982) insiste à juste titre sur l'importance de la France dans la propagation du roman grec en littérature et dans les Beaux Arts, voir par exemple sa dernière phrase, p. 124 : «Thus we return to France as the matrix of the Heliodoran progeny of the modern Western world, from Jacques Amyot's translation in the middle of the sixteenth century to Verdi's tribute in 1871 to the opening of the Suez canal.»

[4] Voir l'article critique de P. Robiano, "Heurs et malheurs du roman grec", *Kentron* 8, 1992, 45-54. Je ne connaissais aucun des deux ouvrages cités ici au moment de ma recherche sur les *topoi* romanesques (1989-1991).

[5] 1982, 17: «Sans l'adultère, que seraient toutes nos littératures? Elles vivent de la 'crise du mariage'.»

l'union de deux jeunes gens peut constituer pour eux-mêmes un objectif suffisamment désiré pour leur faire surmonter d'incroyables difficultés. La représentation littéraire de cette quête semble un objectif suffisamment important pour réunir autour de la lecture des textes un public important. On reviendra plus tard sur la postérité européenne du roman d'amour.[6]

M. Weil et la SATOR définissent le *topos* comme *configuration narrative récurrente*, la récurrence renvoyant à l'idée de répétition, la configuration à la complexité possible et à la décomposition potentielle en toposèmes, le caractère narratif au fait qu'il n'est pas résumable par un mot, mais seulement par une phrase ou un groupe de phrases.

Cette définition n'est pas toujours facile à appliquer au roman grec, car, si certains *topoi* se retrouvent d'un texte à l'autre, par exemple les épisodes de piraterie ou de tempête en mer et de naufrage, d'autres ne se rencontrent qu'une fois dans notre série: du fait des aléas dans la transmission des textes, il se peut que la “récurrence” ne soit pas pour nous un critère sûr. Un problème délicat et spécifique se pose à l'Antiquisant: dans quelle mesure peut-on dire qu'un trait devenu dans le roman français, anglais ou autre, “topique”, est déjà un *topos* quand on le rencontre dans un roman grec? Un indice est évidemment la récurrence multiple; mais dans d'autres cas, il me semble que l'occurrence d'une citation (Homère, les Elégiaques, les orateurs et historiens classiques sont souvent cités) peut aussi en être un signe.

Un critère du *topos* dans le roman n'a pas été jusqu'à présent beaucoup remarqué, bien qu'à mon avis il se retrouve dans la tradition classique, la justification d'une instance narrative par une maxime générale; on notera par exemple la concordance entre l'ouverture de Xénophon d'Ephèse et celle de Chariton, avec le même adjectif *philoneikos* qualifiant Eros dans la maxime justificative:

---

6 En narratologie, on remarquera que l'analyse par Arend des “scènes typiques” chez Homère se rapproche de celle des *topoi*: son ouvrage date de 1933 et a beaucoup influencé les homérologues.

> Eros s'irrite de ces mépris: c'est une divinité jalouse et qui ne pardonne pas aux orgueilleux (*Eph.*, I,2,1)

> Mais l'Amour adore les combats, et se plaît aux réussites imprévues: il n'attendait que l'occasion suivante. (*Ch. et C.*, I,1,4)

Une occurrence d'Héliodore[7] confirme ce statut topique de la qualification — paradoxale et topique à la fois — d'Eros, non pas dans l'ouverture de son récit mais dans le récit par Calasiris de la rencontre amoureuse:

> Le lendemain était le dernier jour des jeux Pythiques, (Πυθίων ἀγὼν) mais le jeu d'amour des jeunes gens était dans toute l'ardeur de ses débuts . Le grand maître, je pense, et l'arbitre en était Eros, jaloux de montrer, en accouplant ces deux athlètes, que les luttes amoureuses sont les plus sérieuses de toutes (ἀγωνοθετοῦντος ... Ἔρωτος καὶ δι' ἀθλητῶν δύο τούτων ... μέγιστον ἀγώνων τὸν ἴδιον ἀποφῆναι φιλονεικήσαντος). (*Eth.* IV,1,1)

C'est Achille Tatius le plus sentencieux des romanciers grecs, en voici un exemple dans les conseils de Clinias à son jeune cousin Clitophon:

> Car il n'est pas de meilleur moyen de persuader que d'être sans cesse dans la compagnie de celle que l'on aime. L'œil est le messager de l'affection, et l'habitude de la présence est un moyen efficace pour se faire bien voir. (*L. et C.*, I,9)

On retrouve ces maximes générales dans le roman baroque, par exemple dans l'*Astrée*:

> quelquefois nos desseins ont des effets tous contraires à nos intentions (Seconde partie)

> et le Soleil mesme, qui est celuy qui mesure le temps, suivant le bransle universel de tout ce qui est en l'Univers, est chassé par le temps... (début de la Quatrième partie)

---

[7] Voir la note de l'édition Rattenbury - Lumb - Maillon *ad loc.*: «φιλονεικία est un trait caractéristique d'Eros. Cf. Chariton A,1,4 ...».

Elles se retrouvent fréquemment aussi chez Prévost, traitées d'une manière ironique, ainsi la maxime sur la «bonne foi grecque» que l'on retrouvera plus loin,[8] ou filtrées par la conscience du personnage-narrateur:

> Quelles réflexions ne fis-je point sur le ridicule d'une femme qui oublie son âge et sa laideur! (*Histoire d'une Grecque moderne.*, p.113).

Au dix-huitième siècle, la thématique topique issue du roman grec semble encore prévaloir largement: en critiquant dans ses préfaces son principal rival, l'abbé Prévost, de donner dans l'orientalisme romanesque, dans les attaques de pirates et dans les fausses morts, un grand romancier du dix-huitième siècle, Crébillon, montre à son tour, mais en quelque sorte en négatif, tout ce qui à son époque relève dans le genre romanesque d'une tradition qui remonte au roman grec:

> Le roman, si méprisé des personnes sensées ... serait peut-être celui de tous les genres qu'on pourrait rendre le plus utile, s'il était bien manié, si, au lieu de le remplir de situations ténébreuses et forcées, de héros dont les caractères et les aventures sont toujours hors du vraisemblable, on le rendait, comme la Comédie, le tableau de la vie humaine, et qu'on y censurât les vices et les ridicules.
>
> Le lecteur n'y trouverait plus, à la vérité, ces événements extraordinaires et tragiques, qui enlèvent l'imagination et déchirent le cœur; plus de héros qui ne passât les mers que pour y être, à point nommé, pris des Turcs, plus d'aventures dans le sérail, de Sultane soustraite à la vigilance des Eunuques par quelque tour d'adresse surprenant; plus de morts imprévues et infiniment moins de souterrains <...>
>
> J'avoue que beaucoup de lecteurs, qui ne sont point touchés des choses simples, n'approuveraient point qu'on dépouillât le roman des puérilités fastueuses qui le rendent cher; mais ce ne serait point à mon sens une raison de ne le point réformer. <...> Paris étant le lieu où se passe la scène, on ne sera point forcé de voyager dans des régions imaginaires, et <...> rien n'y est déguisé sous des noms et des usages barbares. (*Les égarements du cœur et de l'esprit.* Introduction et notes par J. Dagen, Paris, GF Flammarion, 1985)

---

[8] Ci-dessous, chapitre IX,4.

La même année que la première publication des *Egarements* par Crébillon (1735) parut d'ailleurs sous un prudent anonymat couvrant un Père Jésuite un roman satirique qui semble lui aussi viser à la fois l'abbé Prévost et le roman grec, le *Voyage merveilleux du prince Fan Férédin dans la Romancie.*[9] En lisant le récit du Père Bougeant comme la préface de Crébillon, on croit lire la liste des *topoi* romanesques de l'Antiquité.

Si l'intrigue romanesque, dans ses aspects topiques, remonte ainsi largement à la tradition grecque à travers Amyot, l'influence du roman grec est surtout sensible, de la Renaissance au dix-huitième siècle, dans la forme romanesque, et dans ce que l'on peut appeler les "*topoi* de la rhétorique romanesque": au seizième siècle, les auteurs de traités de rhétorique allaient parfois jusqu'à prendre leurs exemples de "figures" dans les romans grecs, en général dans la traduction d'Amyot. Ainsi Antoine Fouquelin, qui cite «le traducteur d'Héliodore en l'Histoire Ethiopique» presque à chaque page de sa *Rhétorique Françoise* (1555):[10] Chariclée, modèle de la belle et pure héroïne de roman, est aussi celui des métaphores, métonymies, synecdoques et autres ornements du style romanesque, le roman précieux et baroque s'en souviendra.

La critique littéraire semble de nos jours s'accorder à penser que l'analyse et la critique du roman ne sont pas séparables de l'histoire du genre romanesque: en suggérant même à la limite que l'histoire du genre est d'une certaine manière contenue dans chacun de ses exemplaires particuliers, et que d'autre part, tout le roman est en germe dans sa première phrase, on arriverait presque logiquement à

---

[9] On en attend la republication. L'article de Jean Sgard, "Prévost en Romancie" (1990) fait le point sur les relations entre Prévost et le *Voyage de Fan Férédin.*

[10] Voir *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance.* Introduction, notices et notes de F. Goyet, Paris, 1990 (Le Livre de Poche classique).

dire que dès la "première phrase"[11] du "premier roman"[12] de l'Histoire, l'ensemble de ses développements à venir est déjà déterminé. Sans aller jusqu'à cette position limite, notre analyse de ce qui dans le roman grec, par les potentialités qu'il comporte, préfigure les imitations qui en seront faites, irait dans ce sens. Sans négliger les sources latines du romanesque et la possible priorité historique des textes de Pétrone et d'Apulée sur ceux qui seront analysés en détail ici (Achille Tatius, Chariton, Héliodore, Longus, Xénophon d'Ephèse), nous pensons que le roman tel qu'il se présente dans la tradition occidentale est très largement redevable à la tradition grecque du genre, laquelle n'a d'ailleurs pas de "nom".[13] Nous lirons le roman grec à la lumière de l'histoire du genre et de l'histoire de la critique, et nous lisons le roman et la critique modernes à la lumière du roman grec.

Nous inspirant librement de la méthode du structuralisme linguistique et de la méthode anthropologique d'analyse des récits mythiques, avec leurs axes syntagmatique et paradigmatique, nous analyserons la petite série des cinq romans conservés par la tradition en essayant de mettre en évidence le caractère essentiellement *répétitif* du genre romanesque. Nous espérons que le paradoxe apparaît déjà: comment peut-on parler de répétition, de lieu commun, ou comme disent certains modernes de *topoi*, alors que le genre romanesque est encore embryonnaire? L'art du romancier, à en croire les textes conservés en grec — peut-être un échantillon très fragmentaire du genre — consisterait non pas à raconter de manière originale une histoire inédite, mais à présenter avec ingéniosité, parfois avec brillant, des situations et aventures que le lecteur ne vit peut-être pas dans la vie courante, mais qu'il connaît déjà par ses

---

[11] Voir M. Raimond (1988, 38) à propos de la première phrase de *Salammbô*. Pour D. de Rougemont (1982, 15), le «type idéal de la première phrase de roman» est représenté par le *Tristan* de Bédier : «Seigneurs, vous plaît-il d'entendre un beau conte d'amour et de mort ?».

[12] Je n'avais pas lu au moment de ma rédaction l'article de S. Rabau (1990) sur la première phrase de Chariton, auquel on renverra désormais.

[13] Sur le nom de "roman", voir les ouvrages critiques généraux cités, M. Raimond, 1988, 18-19; Bourneuf et Ouellet, 1989, 5-6.

lectures et sa culture.[14] La séduction du monde imaginaire dans lequel nous transporte la lecture d'un roman grec repose ainsi très largement sur le repérage des "hypotextes" et des références auxquels l'auteur renvoie. Par divers signaux dans le texte dont il est bien difficile d'évaluer le degré de discrétion ou de pédantisme, le roman, dès sa naissance, se présente comme un *genre palimpseste*.[15] Le miracle est que ces romans ne nous ont pas pour autant semblé ennuyeux, comme l'abondance des références intertextuelles pourrait le faire croire: il me semble même que celui qui est à mon sens le plus "érudit" parmi eux, *les Ethiopiques* d'Héliodore, est aussi le plus réussi littérairement, celui où la culture est le mieux assimilée et maîtrisée peut-être. Alors qu'à l'autre bout de la chaîne, le roman grec le moins "cultivé", celui où les références et les recherches stylistiques semblent laisser le pas au pur goût de l'aventure, *les Ephésiaques* de Xénophon d'Ephèse, semble littérairement le moins réussi, au point que Pierre Grimal, à la suite des critiques qui veulent y voir un simple "résumé" schématique, l'a jugé indigne de figurer dans son édition des *Romans grecs et latins* dans la collection de la Pléiade. D'ailleurs, le caractère topique des *Ephésiaques* prouve aussi que le problème de la culture des auteurs de romans n'est pas totalement lié à celui des conventions narratives et formelles du genre: certains auditeurs de CLELIA[16] m'ont suggéré que comme d'autres genres littéraires (la comédie nouvelle, la déclamation en particulier), le roman représente un monde totalement conventionnel et stéréotypé, position que je partage totalement. Pour ma part, je travaillerai ici sur la *série* des textes connus en essayant de superposer constamment les différents "axes", et sans éliminer aucun texte *a priori*. Dans cette perspective, *les Ephésiaques* occuperont même au contraire une place importante, constituant à mes yeux une sorte de "degré zéro du roman", au-

---

[14] Le terme est pris ici dans un sens très large: nous nous rangeons en gros parmi ceux qui pensent que le public du roman grec avait un caractère relativement populaire, peut-être essentiellement féminin. Mais en même temps, les romanciers témoignent d'une vaste culture.

[15] Terme repris à G. Genette, 1982.

[16] Les conclusions de cet ouvrage ont été présentées à la Session de Linguistique et de Littérature d'Aussois (association Clélia) en septembre 1992.

dessus duquel, pour des qualités variables, se situent les quatre autres textes, sans que l'on puisse préciser leur place respective dans l'échelle, sinon en suggérant qu'Héliodore pourrait se situer au sommet.

La notion de série et d'axes du paradigme et du syntagme mérite encore une précision: à l'intérieur de chaque roman, on rencontre des épisodes et situations similaires, qui peuvent s'éclairer les uns les autres par le rapprochement des séries; d'un roman à un autre, on retrouve aussi des éléments comparables, permettant d'affirmer que les*topoi* ne sont pas interprétables comme des particularités stylistiques d'un auteur particulier: c'est là, en quelque sorte, l'axe du paradigme. De plus, chaque épisode topique peut intervenir à certaines places privilégiées à l'intérieur d'un roman, comme le "premier regard" en ouverture du roman, ou les scènes de reconnaissance et de retouvailles à la fin, en guise de dénouement: la mise en série de chaque épisode ne doit pas faire oublier ou négliger sa place dans l'économie romanesque, elle-même l'objet d'une topique. On ne pourra percevoir dans toute son ampleur la composition brillante d'Héliodore que si l'on voit comment les autres romans obéissent à un ordre quasi constant, une sorte de composition obligée.

Le problème des *topoi* romanesques prend place dans l'étude des thèmes rhétoriques et de la correspondance entre la littérature d'une époque et son public (la "réception" d'une œuvre est liée aux "horizons d'attente" de chaque époque).[17] Plus spécifiquement, le roman grec exploite une série particulière de *topoi*, ceux de l'amour, héritage de la tradition poétique lyrique et élégiaque. La publication récente des *Lettres d'amour* d'Aristénète[18] pourrait permettre une confrontation entre certains lieux communs de ce genre éminemment rhétorique qu'est la lettre d'amour et ceux du roman. L'hypothèse, à mon sens assez plausible, suivant laquelle Aristénète aurait lu les

---

[17] Je limiterai la bibliographie sur ce point à H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, coll. TEL, 1990.

[18] Aristénète, *Lettres d'amour*. Ed. et trad. J.R. Vieillefond, Paris, Belles Lettres, 1992. L'éditeur date Aristénète du sixième siècle après J.C.

romans analysés ici, et probablement d'autres, et s'en serait inspiré, loin d'être gênante, va dans le sens de mes conclusions.

Sans entrer dans cette introduction dans le détail de l'histoire des textes, de leurs éditions et traductions, je crois qu'il faut pourtant citer d'emblée les cinq récits dont nous aurons à traiter. Si l'on admet la chronologie "récente" de spécialistes comme Hägg et Reardon, on situera dans l'ordre que voici la petite histoire du roman grec :

Chariton d'Aphrodise, *Histoire de Chairéas et Callirhoé*,
Achille Tatius, *Histoire de Leucippé et Clitophon*,
Xénophon d'Ephèse, *Ephésiaques* (*Histoire d'Habrocomès et Anthia*)
Longus, *Daphnis et Chloé*
Héliodore, *Ethiopiques* (*Histoire de Théagène et Chariclée*).

Nous n'avons aucune donnée certaine sur aucun des auteurs: plusieurs de leurs noms sont peut-être pseudonymes, et leur origine est peut-être plus symbolique que réelle, comme semble l'être pour *Daphnis et Chloé* le cadre du récit, l'île de Lesbos. Seuls sont pris en compte ici les textes édités et disponibles dans des éditions courantes, et pour lesquels il existe au moins une traduction française récente (aux Belles Lettres ou dans le recueil de P. Grimal).

Aucune donnée externe — à part les trouvailles papyrologiques, donnant au moins des *terminus ante quem* —[19] ne vient appuyer le commentaire des romans, et les bornes historiques extrêmes à attribuer à leur composition ne peuvent même pas être précisées: entre le deuxième siècle avant J.C. et le quatrième ou même cinquième siècle après J.C. Cette imprécision rend d'autant plus nécessaire de s'appuyer essentiellement sur une analyse interne systématique, sans préjugé d'aucune sorte.

Voici la bibliographie générale sur le roman grec, réduite aux ouvrages essentiels: E. Rohde, 1876, reste capital pour nous par sa

[19] Voir sur ce point Hägg, 1983, 228-234.

connaissance de la littérature grecque dans son ensemble, car il a vu l'essentiel de ce qui rattache le roman grec aux traditions littéraires de la Grèce et de l'Antiquité en général. Perry, 1967, Hägg, 1971 et 1983, Reardon, 1971, ont permis de corriger les erreurs de chronologie faites par Rohde à partir de la seule critique interne, et de jeter les bases d'une étude narratologique du genre. Les découvertes archéologiques et papyrologiques ayant remis en question la chronologie de Rohde, établie essentiellement sur les critères internes, la chronologie relative adoptée ici pour les cinq romans est celle de Reardon, 1971, 334-337.

On ne s'étonnera pas des répétitions, imposées par le sujet: j'ai essayé de les limiter dans mon texte par des renvois internes. Pour éviter des confusions fâcheuses j'ai utilisé la tradition francisée pour le nom du héros de Chariton: Chéréas, alors que le personnage secondaire du même nom chez Achille Tatius garde son nom à la grecque: Chairéas. Mais d'autres confusions ne peuvent être évitées. Pour le nom des auteurs, j'ai aussi adopté l'usage français le plus courant (Héliodore), avec une latinisation parfois quand elle est d'usage courant (Longus, Tatius). Les index aideront le lecteur à se repérer.

Mon titre, *la répétition romanesque*, s'explique par le contenu et la forme des romans grecs, répétitifs par nature pour ainsi dire: dans l'Antiquité, le romancier ne recherche guère l'originalité, ou ne cherche qu'à surprendre dans la manière nouvelle dont il traite des éléments très conventionnels. Mais il s'agit aussi d'une *répétition* dans le sens théâtral du terme: avant la représentation de la pièce, les acteurs la répètent, redisant toujours le même texte avec des jeux de scène différents. Avant l'éclosion du roman en tant que genre littéraire établi, le roman grec en constitue comme la répétition générale. Le mot lie le roman au théâtre, et il ne s'agit pas seulement d'un jeu sur les mots: le lien génétique et historique de filiation pourrait amener à interpréter l'évolution des genres littéraires parallèlement à celle des sociétés et des mentalités.[20] On verra aussi

---

20 La relation de filiation entre théâtre et roman n'exclut évidemment ni l'épopée ni la poésie lyrique. Au dix-huitième siècle, il est troublant de constater que le Crébillon romancier est fils du dramaturge — bien plus connu en son temps que son fils — et que

que plusieurs des romans grecs font référence au théâtre, et que les héros de roman deviennent à l'occasion des comédiens en voyage, bien avant ceux de Scarron, du *Capitaine Fracasse* ou du cinéaste Angelopoulos. Mieux encore, le roman grec semble montrer que l'essence du théâtre ne réside pas dans la présence d'une scène et de costumes: à plusieurs reprises, et le fait se rencontre dans chacun des cinq romans d'une manière ou d'une autre, les personnages de roman, sans revêtir de costume et sans avoir d'autre public que leur partenaire du moment, se mettent à jouer un rôle,[21] insèrent sans le dire une petite pièce dans le récit. La profondeur de ces liens explique peut-être que les adjectifs dérivés faisant référence à ces deux genres, *théâtral* et *romanesque*, soient dans leur usage le plus trivial de la vie courante parfois assez proches l'un de l'autre.

Sur la construction de cet essai, le premier chapitre essaie de montrer que les *topoi* romanesques sont d'abord susceptibles de s'expliquer par l'aspect "documentaire" du genre. Effectivement, à la première lecture, les romans grecs semblent, comme bien d'autres romans par la suite, parler des réalités de leur temps. Les épisodes parallèles dans les romans semblent donc suggérer des réalités parallèles dans la vie. Mais on voit ensuite que par certains procédés comme les descriptions d'œuvres d'art, le roman grec se dénonce lui-même comme image et représentation en même temps qu'il postule la réalité de ce qu'il représente. Cette constance des descriptions d'images est elle-même topique. Avant l'analyse des *topoi* du contenu et de la forme romanesques, un exposé sur la tradition et la réception du genre romanesque en Europe et sur les débuts de l'histoire de la critique (chapitre II) montre comment les *topoi* romanesques hérités de cette tradition grecque ont pu depuis Amyot dominer le genre romanesque européen pratiquement jusqu'au dix-neuvième siècle. L'étude détaillée des *topoi* romanesques commence au troisième chapitre par les "lieux communs"

Voltaire aussi bien que Rousseau se montrent novateurs dans l'art du roman plus qu'au théâtre.

[21] Voir chapitre I, 2.3, Chariclée héroïne d'Erving Goffman: *la Comédie humaine*, chapitre VI, 6, les "idiomes rituels" des amoureux, et chapitre VII,3, la rhétorique et le théâtre dans le roman.

les τόποι au sens du terme en rhétorique grecque,[22] puis par les πρόσωπα, ou personnages, à propos desquels on se rappelle que la notion grecque de "personne" individuelle, en grec, s'élabore à partir de celle du masque de théâtre: on verra comment la population romanesque se rapproche en plusieurs sens de celle du théâtre, tragédie classique et comédie nouvelle essentiellement.[23] Les trois chapitres suivants analysent la topique de l'amour dans le roman grec, de sa naissance au premier regard jusqu'à la résolution heureuse qui clôt les cinq récits. Le septième chapitre revient sur le rôle des images dans le roman et analyse le rôle de la réflexivité, rôle important dans quatre des cinq récits pris en compte. Les chapitres VIII et IX montrent que la dynamique romanesque repose d'abord sur les obstacles rencontrés par l'amour des deux héros, qu'ils soient extérieurs comme la tempête, les pirates, les personnages rencontrés, la volonté de leurs parents, ou en eux-mêmes, ensuite sur les efforts que font les amoureux pour communiquer en dépit de tout, avec l'aide de quelques amis, en se parlant, en s'écrivant ou même par un mode de communication que le rationalisme moderne ignore généralement, le rêve. Nous terminons par une analyse du style romanesque inventé par les Grecs, forme originale mêlant grâce à des procédés rhétoriques constants, encore topiques, l'analyse psychologique au récit d'aventures: cette forme a tellement pesé sur la tradition romanesque que c'est peut-être ce qui déclenche chez quelqu'un comme le romancier Crébillon la plus grande ironie, la volonté la plus ferme de ne pas se laisser soi-même enfermer dans ce carcan. Mais, à un moment du dix-huitième siècle où le genre est visiblement, comme la société, à la recherche de voies nouvelles, cette ironie est bien un signe de la profondeur de l'influence exercée par les textes anciens.

---

22 Liddell-Scott-Jones, *s.v.*: références à partir de la *Rhétorique* d'Aristote, au pluriel chez Philodème.

23 Un auditeur de CLELIA m'a signalé l'importance du théâtre de mime dans l'Antiquité, genre dans lequel il semble que des personnages très stéréotypés comme ceux des pirates aient eu une grande importance.

CHAPITRE I

ROMANESQUE, RÉALITÉ ET FICTION

Dans la littérature grecque antique, le genre romanesque n'a pas de nom. Il semble surgir après la naissance de la théorisation de la littérature par Platon et Aristote, qui n'envisagent que les genres épiques et tragiques,[1] et il a certaines des caractéristiques d'une "infra-littérature" par sa langue prosaïque, la constance de ses thèmes, celui de l'amour entre de beaux jeunes gens de bonne naissance en particulier, peut-être même par son public populaire.[2] Le roman semble répondre au seul objectif du plaisir partagé de raconter et d'écouter des histoires, plaisir à plusieurs reprises mis en scène dans le texte, dans des passages réflexifs[3] qui apparentent le roman grec aux *Mille et Une Nuits*, à Borges, Eco ou Calvino, ou tout simplement à Homère dont il s'inspire par plusieurs traits.

1. *Le roman, c'est la vie*

Le roman grec reflète les réalités sociologiques — d'une époque imprécise allant de la période la plus brillante de Syracuse après sa victoire sur Athènes (moment où Chariton situe l'aventure de Chéréas et Callirhoé, vivant probablement lui-même quelques siècles plus tard: c'est déjà un "roman historique" au sens de Walter

---

[1] Voir D.A. Russell, 1981. Evidemment, on néglige ici l'historiographie romancée dont Xénophon donne le modèle avec l'"histoire de Panthée", comme Aristote semble d'ailleurs l'avoir fait.

[2] Voir sur ce point Reardon, 1971, 323-324; Hägg, 1983, 90-101. Il ne faut pas en déduire que le roman grec soit un genre populaire: sa sentimentalité et son manichéisme semblent devoir lui attirer un public assez large, mais par ailleurs, l'abondance des références et de l'autoréférence, les recherches de style et parfois l'extrême raffinement de la composition en font aussi une œuvre d'art.

[3] Voir ci-dessous chapitre VII, avec les références.

Scott, de Dumas ou Hugo) à l'époque de l'empire romain. On ne trouve d'ailleurs guère dans les romans grecs d'allusions aux événements et situations politiques. La description de la société dans laquelle se meut l'intrigue romanesque n'est pas véritablement ancrée dans l'Histoire, ni dans l'histoire événementielle, ni dans celle des mentalités. Les *realia* forment en quelque sorte le "décor", la toile de fond des romans. L'utilisation naïve qui en est faite par les auteurs garantit peut-être un certain "réalisme" romanesque. Les romans grecs permettent ainsi au lecteur de se faire une idée vivante du "monde antique", dans ses réalités sociologiques et ses moeurs. Pédagogiquement, il est sûrement un excellent mode d'approche de l'Antiquité par les textes, à condition que l'on nuance l'image qui en sortira.

1.1. *Le monde du roman: ses "côtés" et ses ports d'attache*

Avant d'aborder l'étude de l'espace romanesque grec, je voudrais préciser que pour cet aspect de la question, je me suis inspirée de plusieurs études qui ne concernent nullement directement les textes qui m'occupent, en particulier une étude de G. Genette intitulée "La littérature et l'espace" (1969, 43-48) et un article de M. Crouzet sur Stendhal (1982, 99-139). On renverra aussi au chapitre IV de Bourneuf-Ouellet (1972, 1989, 99-127) et au chapitre V de Raimond (1988, 158-172).

Mis à part *Daphnis et Chloé* , dont l'espace est strictement limité à l'île de Lesbos, les romans grecs font voyager personnages et lecteurs dans un très large espace, comme si le couple de héros devait pour accéder au bonheur final avoir parcouru tout le monde de référence de la communauté hellénophone de leur époque, que l'auteur n'a certainement pas parcouru —une vie peut-elle y suffire? les héros le font en quelques mois, sans disposer de moyens de transport magiques, mais parce qu'ils ne s'arrêtent pratiquement jamais nulle part. Le roman est un moyen de parcourir le monde pour son auteur et son lecteur, donc de se l'approprier par l'imagination, sans quitter la chambre. Le romancier grec, de ce point de vue, est un Jules Verne en puissance.

La carte des voyages évoqués dans *les Ephésiaques* est explicite Celle de *Chéréas et Callirhoé* fait partir de Sicile pour la Grèce et l'Ionie (côte d'Asie mineure), pour mener au cœur du continent asiatique jusqu'à Babylone. Celle d'Achille Tatius, partant de Sidon et Tyr, mène à Beyrouth, puis Péluse en Egypte, le delta du Nil, Alexandrie et Pharos, Ephèse, Byzance, pour revenir en Phénicie . Les héros d'Héliodore enfin sont partis de Delphes pour l'Egypte et parviendront au terme de leurs aventures au coeur de l'Ethiopie, jusqu'à sa capitale Méroé (voir les planches en annexe).

On voit que les incursions en pays "exotique" nous emmènent pour parler comme Marcel Proust, de deux "côtés", dans la Mésopotamie du Grand Roi et en Afrique noire. Pourtant, l'espace de référence des romans grecs se situe en pays hellénophone: si l'on prend comme critère non pas les points extrêmes des voyages, mais les lieux et les villes les plus fréquemment cités, Syracuse, Ephèse, Milet, Sidon, Tyr, Tarente, Athènes, Corinthe, Byzance viennent en tête. Il s'agit de cités grecques ou hellénisées du pourtour de la Méditerranée. La Lesbos de *Daphnis et Chloé* , avec sa cité de Mytilène, s'intègre alors dans la "norme" du roman grec, et l'on verra au contraire apparaître la spécificité d'Héliodore, qui fait coïncider le voyage exotique avec le retour aux origines.[4]

Encore une remarque sur ce sujet, comparant le roman à la littérature grecque de l'époque classique cette fois: jusqu'au IVème siècle avant J.C. inclus, la littérature grecque a pour centre de référence incontesté Athènes, même quand on rêve de construire une cité idéale sur un tout autre modèle, dont on va chercher le modèle en Crète ou dans le passé mythique de l'Age d'or. Le roman grec au contraire semble se mouvoir dans un espace où l'on parle toujours grec, mais dans lequel Athènes n'est plus qu'un lieu de passage, le marché où l'on espère vendre à bon prix les belles captives par exemple. Si c'est le lieu d'origine d'un personnage, comme Cnémon dans *les Ethiopiques*, c'est le lieu dont il a fallu s'enfuir, en l'occurrence pour échapper aux persécutions d'une affreuse

---

4 Voir ci-dessous, chapitre V, 4.

marâtre.[5] La Grèce propre semble avoir laissé dans le roman la place aux nouvelles métropoles de l'hellénisme alexandrin, jusqu'à l'Empire romain compris, qui sont l'Italie du Sud, la Sicile, les côtes hellénisées d'Asie et d'Egypte. Sans en prendre conscience probablement, les romanciers grecs rendent compte du déplacement et du "décentrage" économique et culturel qui caractérise la rupture entre l'Antiquité grecque classique et la période alexandrine.

Les héros de roman voyagent dans le monde grec de leur temps, et ont besoin de "ports d'attache", où bat en quelque sorte le cœur du roman. La plupart du temps, il s'agit de ports réels, centres d'échanges et de vie: Syracuse, Ephèse, Sidon... Sans entrer pour le moment dans l'analyse du "cœur" du roman d'Héliodore, l'Ethiopie,[6] on prendra ici pour symbole du déplacement de centres de référence culturels l'enlèvement de Chariclée, prêtresse d'Artémis à Delphes, par Théagène, qui l'emmène, conformément à l'oracle, vers le Sud, "pays du Soleil": le roman évoque parfois le "vieux continent" grec, mais pour le quitter le plus vite possible. Delphes "nombril de la Grèce" classique, est dans *les Ethiopiques* le cadre sacré de la fête religieuse et de la rencontre amoureuse, mais pour que leurs aventures puissent progresser et trouver leur "couronnement"[7], il faut que Théagène arrache Chariclée à cette terre qui n'est un "nombril" qu'en apparence, puisque le lien de Chariclée avec Delphes n'est qu'avec un père, non une mère, et n'est qu'adoptif: la violence de l'enlèvement symbolise la coupure d'un cordon ombilical factice, qui permettra de retrouver le vrai lien de filiation, en Ethiopie.

Ce monde antique si étendu géographiquement qu'il semble vouloir couvrir toute l'*oikouménè* de l'époque, et que le temps des héros dans les romans semble à peu près constamment occupé à se déplacer matériellement d'un endroit à un autre, est au demeurant dans les textes très peu décrit dans ses particularités: à part chez Héliodore où la faune, la flore et les traits ethniques, dans le delta du

[5] On reparlera du "roman de Cnémon", ci-dessous, chapitre III,2.3.

[6] Ci-dessous, chapitre V,4.

[7] Nous reprenons le terme de l'oracle d'Apollon, dont le dénouement du roman montre qu'il est à prendre au sens le plus propre qui soit.

Nil et en Ethiopie, donnent lieu à des descriptions exotiques assez détaillées — et jamais ennuyeuses, peut-être grâce à la constance du procédé de "focalisation" — on a généralement l'impression dans les romans grecs de se déplacer beaucoup pour se retrouver toujours dans le même décor: à notre époque, un roman qui parlerait de la "jet-society", allant d'un palace à un autre, avec les mêmes activités, la même architecture et la même cuisine internationale, donnerait sans doute une impression analogue. On nous dit que nous avons quitté Syracuse pour Ephèse, Milet ou Sidon, mais rien ne nous fait sentir la différence. D'ailleurs, selon Achille Tatios, dans les jardins de Tyr, au bord de la mer, se rencontre un tableau suspendu représentant le paysage même dans lequel il se trouve. Censé représenter la réalité environnante, le tableau n'a pour un Grec rien d'exotique ni d'étranger, puisqu'il met en scène dans la mer de Phénicie l'enlèvement d'Europe par Zeus métamorphosé en taureau. L'image peinte suggère au début du roman que la réalité environnante est le cadre du mythe grec, et l'on a assez souvent cette impression à la lecture: le décor que plante le romancier en lui donnant des noms divers, de nature à faire croire que nous allons sans quitter notre chambre faire un voyage à la fois dans l'espace de la Méditerranée et dans le temps, ne nous apporte en fait nullement la variété attendue dans un guide touristique: l'étiquette change, le décor est le même. L'hellénisation du monde antique a peut-être eu en effet cette puissance magique d'effacer toutes les différences. De la Sicile grecque à la Phénicie, d'après les romans grecs en tout cas, c'est le même univers: même langue, même architecture, même mode de vie, même culture et même religion — sans compter les mêmes marchands, les mêmes pirates, les mêmes brigands... A croire que dans l'Antiquité, si l'on prétend que les voyages forment la jeunesse,[8] c'est pour lui montrer la monotonie du monde autant que les dangers du voyage: ensuite, le bonheur sera sûrement sédentaire!

---

[8] Apparemment l'un des *topoi* constants dans le genre romanesque en Grèce : que l'on retrouve un proverbe français (et pas seulement français) n'a rien d'étonnant, voir ci-dessous, chapitres III,1.1 et IV,1.

1.2. *La maison et la famille*

Le décor du roman, c'est l'espace géographique des voyages. C'est aussi la maison, celle de l'adolescence des héros ou les maisons dans lesquelles ils trouvent refuge ou sont prisonniers, c'est aussi leur famille et les familles rencontrées dans leurs aventures.[9] Là encore, du moins pour une première lecture naïve, le roman c'est la vie: nés dans des familles cossues,[10] les héros de romans habitent, au moment où commence le récit, une maison confortable et spacieuse, dans laquelle les serviteurs dont on a besoin sont toujours là au bon moment. Ils disposent parfois d'une résidence secondaire, utile aux besoins de l'action: Dionysios, deuxième mari de Callirhoé, en a une, comme la riche Mélitté qui loge Clitophon dans sa résidence principale et —sans savoir qui elle est— Leucippé à la campagne. Le confort de la famille et celui dont disposent les puissants personnages comme Dionysios dans *Chéréas et Callirhoé*, Arsacé dans *les Ethiopiques* ou Mélitté dans *Leucippé et Clitophon*, font parfois d'autant plus cruellement sentir par contraste les aléas des voyages, le coucher à la belle étoile et la frugalité des prisons.

Certes les romans grecs ne montrent qu'un aspect de la société, familles aisées, et parfois aristocratiques. Aucun d'entre eux ne cherche à intéresser son public au sort du menu peuple ou d'une famille d'esclaves.[11] Néanmoins, avec un évident parti-pris sociologique, qui s'explique peut-être par la demande du peuple d'une littérature qui lui renvoie ses rêves et non une image de sa réalité, les textes montrent une société relativement vivante, par une masse de détails intéressants sur la vie quotidienne dans une maison

---

[9] Sur la famille et les réalités sociologiques grecques, voir l'ouvrage de référence de W.K. Lacey, 1968, qui s'attache essentiellement à l'époque classique (mais il ne semble pas que la situation ait beaucoup changé par la suite; de plus, le roman ne cherche jamais à évoquer une réalité contemporaine).

[10] Le cas des "enfants trouvés", Chariclée, Daphnis et Chloé est à mettre à part ici, voir ci-dessous, chapitre V,3.

[11] Il ne faut évidemment pas faire reproche aux romanciers de l'Antiquité de n'avoir pas accompli une évolution qui a attendu jusqu'au dix-neuvième siècle, de n'avoir pas été Balzac, Hugo ou Zola.

grecque de l'époque alexandrine ou romaine: Chariton donne de précieux renseignements sur le domaine de Dionysios près de Milet, comme Longus sur celui de Dionysophanès à Lesbos; on accueille des cousines qui ont dû fuir les troubles politiques et sociaux de leur résidence à Byzance et on donne une fête de famille en leur honneur au début de *Leucippé et Clitophon*; les portes et les serrures jouent parfois un rôle important dans l'action du roman:[12] la disposition de la maison de Clitophon et de sa famille, et la manière dont Clitophon pénètre dans la chambre de Leucippé entraînent un paragraphe d'explications fort précises:

> Et voici quelle était la disposition de sa chambre : il y avait un grand appartement , comportant quatre pièces, deux à droite, et deux de l'autre côté. Au milieu, un couloir étroit donnait accès aux pièces; il y avait une porte unique, située à l'entrée du couloir. C'était le seul accès dont disposaient les femmes. Les deux pièces tournées vers l'intérieur étaient occupées, l'une par la jeune fille, l'autre par sa mère, les deux pièces se faisant vis-à-vis. Des deux pièces tournées vers l'extérieur, les deux plus voisines de la porte, l'une était celle de Clio — celle qui se trouvait du même côté que la jeune fille; l'autre était une resserre à provisions. Chaque soir, en allant mettre Leucippé au lit, sa mère fermait à clef de l'intérieur la porte du couloir; de l'extérieur, quelqu'un la fermait aussi à clef et passait celle-ci à travers le judas. La mère la prenait, la gardait avec elle et, au matin, appelait le serviteur préposé à cet office, et la lui remettait pour qu'il ouvre. (*L. et C.*, II,19)

On évoque aussi parfois les "manières de table": Clitophon fait boire Leucippé dans une coupe qu'il a touchée de ses lèvres, dans un manège amoureux[13] qui montre au moins que l'usage ordinaire était d'avoir à table et pour les libations un couvert pour chaque personne. Dans le même roman, Clitophon utilise aussi, dans ses tactiques pour séduire sa cousine, un livre et le manège de la lecture:[14] la mise en scène des apparences de la lecture implique encore la réalité de la

---

[12] Théagène et Chariclée, prisonniers d'Arsacé, sont enfermés dans sa maison dans un local fermé à clef. La porte comporte une serrure puisque le serviteur d'Arsacé Achéménès tombe amoureux de Chariclée en l'épiant à travers le trou de serrure (*Ethiopiques*, VII,15).

[13] Voir ci-dessous, chapitre V,5.

[14] *L. et C.*, I,6, voir ci-dessous, chapitre VII,2.

lecture comme habitude d'un adolescent de cette classe aisée. Nous regrettons même de ne pas apprendre dans ce passage le titre de l'ouvrage que Clitophon fait semblant de lire. Qui plus est, on voit ici que la pratique de la lecture silencieuse semble déjà courante.[15]

La condition des femmes dans le roman grec semble conforme à l'image que nous en donnent les historiens,[16] opposant fortement la vie des filles et femmes de citoyens qui ne sortaient guère du gynécée que pour les fêtes religieuses, à celle des prostituées, comme Anthia à Tarente dans les *Ephésiaques*. Aucun des romans que nous possédons ne nous montre la prostitution sous un jour favorable, aucune des héroïnes n'a rien de commun avec ces courtisanes cultivées qui semblent avoir joué un rôle important auprès des hommes au pouvoir, comme Aspasie avec Périclès. On en conclura que le roman, sur ce point comme sur bien d'autres, est assez représentatif d'un conformisme social qui a dû dominer la société grecque à l'époque hellénistique et sous l'empire romain.

Pour ce qui est de la cellule familiale telle que les romans grecs la représentent, un détail me semble étonnant: tous les romans évoquent les deux ascendants du héros et de l'héroïne,[17] parfois le remariage d'un des deux et les problèmes qui en résultent ("roman de Cnémon", Clitophon promis en mariage à sa demi-sœur, à laquelle il préfère sa cousine, d'où l'opposition des parents), parfois le cousinage (Clitophon, outre la cousine de Byzance citée, a aussi un cousin, conseiller en tactique d'amour et empêcheur de suicide, Clinias). Mais le héros et l'héroïne semblent toujours être l'enfant unique du couple parental: s'ils ont des frères et sœurs, c'est d'un

---

[15] On connaît le célèbre passage de Saint Augustin décrivant Saint Ambroise en train de lire en silence: «vox autem et lingua quiescebant.» (*Confessions* VI,3,3): sur la lecture silencieuse dès l'Antiquité, voir M. Tasinato, *L'œil du silence. Eloge de la lecture*. Verdier, Lagrasse, 1986.

[16] Voir C. Mossé, *La femme dans la Grèce antique*. Paris (Albin Michel), 1983 et désormais P. Schmitt-Pantel (ed.), *Histoire des femmes en Occident*. 1 *L'Antiquité*. Paris, Plon, 1991 (série dirigée par G. Duby et M. Perrot).

[17] Dans le cas des "enfants trouvés", l'identité des ascendants forme le fond de l'intrigue romanesque, ce qui confirme son importance. Pierre Brulé pense que l'exposition ou la mise à mort des enfants en surnombre à la naissance, en particulier des filles, devait être fréquente à l'époque: selon lui, une étude statistique de la prosopographie peut le prouver.

autre mariage du père (comme Clitophon). La fraternité existe dans le roman, mais pour des personnages secondaires: Calasiris, le sage égyptien qui sert dans *les Ethiopiques* de guide à Théagène et à Chariclée, a eu deux fils. Une partie de l'intrigue romanesque semble dirigée vers la mise en scène de leur combat en duel, rappel du thème tragique des frères ennemis, incarnés depuis Eschyle par Etéocle et Polynice. Les frères et sœurs étaient en effet un des thèmes fondamentaux de la tragédie classique (dans la famille d'Œdipe comme dans celle d'Agamemnon): tout se passe comme si la tragédie était dans le roman "rejouée" (dans tous les sens du mot *jeu*, la dimension parodique étant importante dans le roman, spécialement chez Héliodore) dans des épisodes secondaires, comme à l'arrière-plan.

Le héros et l'héroïne, eux, n'ont ni frère ni sœur, ne sont ni Antigone, ni Electre, ni Oreste ou Iphigénie. Le thème de la fraternité entre eux deux est pourtant capital, au moins chez Héliodore, puisque l'amour de Théagène et Chariclée se cache d'Arsacé sous le masque de la fraternité.[18]

Deux interprétations de cette constante des héros-enfants uniques me semblent possibles *a priori*: l'une est sociologique, l'autre passe par l'interprétation symbolique. Ou bien depuis la période archaïque — on pense aux enfants de Priam et d'Hécube, sans compter ceux des concubines, dans l'*Iliade* — on a statistiquement moins d'enfants du même mariage, et au total moins d'enfants légitimes. On ne voit pas paraître dans le roman les enfants de concubines et de prostituées. Ou bien le fait que les héros "jouent" la fraternité sans avoir réellement de frères et soeurs doit être interprété comme symbole de l'isolement du couple héroïque. Coupés de leur famille par le voyage ou par le fait que ce sont des enfants trouvés, ils le sont aussi par ceci que leur seul véritable objectif à tous deux est de se retrouver pour s'épouser, pour former une famille nouvelle: les apparences de frère et soeur ne sont qu'un palier vers cette unité à deux. Je connais au moins une exception apparente: à la fin de *Chéréas et Callirhoé*, le héros propose très démocratiquement à

---

[18] Voir chapitre VI,4.

l'assemblée des Syracusains de donner sa sœur en mariage à son ami Polycharme, qui l'a vaillamment et fidèlement accompagné dans ses aventures, et est revenu avec eux à Syracuse:

> κἂν ὑμῖν δοκῇ, δώμεναι αὐτῷ γυναῖκα τὴν ἀδελφὴν ἐμὴν (*Ch. et C.* VIII,7,12).

Mais cette sœur de Chéréas, non mentionnée auparavant à ma connaissance, n'est même pas nommée et n'a aucune personnalité. Ce n'est guère qu'un outil commode pour un heureux dénouement, dans lequel si possible plusieurs couples doivent se former autour de celui des héros: Polycharme n'a pas rencontré l'amour au cours du voyage, une péripétie de dernière minute lui en trouve un. On est bien aux antipodes du thème de la fraternité chez les Tragiques.

A la maison et la famille sont attachés serviteurs et esclaves, nombreux dans le roman. Le narrateur, comme nous l'avons déjà dit, ne s'intéresse jamais à eux pour leur propre personnalité — mais il faudrait dire la même chose des parents des héros ou de nombreux personnages secondaires —, mais seulement comme opposants, parfois aussi auxiliaires des désirs et actions du couple de héros. Chargés de besognes matérielles, la table et le ménage en particulier, ils jouent aussi un rôle dans "la communication",[19] transmettant les ordres, portant et interceptant les messages, surveillant les prisonniers. Certains serviteurs outrepassent les limites attendues de leur rôle, manifestant la place que des relations chargées d'affectivité pouvaient leur faire prendre dans la maison de leur maître: de ce type sont Léonas, intendant de Dionysios,[20] Plangon, femme de son régisseur Phocas, qui après avoir fait la toilette de Callirhoé, devient sa servante et sa conseillère, Rhodé, esclave de Manto et confidente d'Anthia dans *les Ephésiaques*,[21] Cybèle

---

[19] Ci-dessous, chapitre IX.

[20] *Chéréas et Callirhoé*, I, 8 : «Je suis l'intendant de toute sa maison .. je m'occupe aussi de faire élever sa fille, encore très petite, que la mort de sa pauvre mère laisse prématurément orpheline.»

[21] Sa maîtresse Manto, amoureuse d'Habrocomès, tente de l'utiliser pour arriver à ses fins, *Ephésiaques*, II, 3,3-5 : «elle seule, croit-elle, pourra servir sa passion. Elle saisit donc un moment propice, mène la jeune Rhodé devant l'autel domestique,

servante d'Arsacé dans les *Ethiopiques.* Le fils de Cybèle, Achéménès, use de sa liberté pour épier les prisonniers de sa maîtresse à travers un trou de serrure — déjà évoqué ci-dessus — et tombe ainsi amoureux de Chariclée: Arsacé favorisera ses vues au point d'envisager de lui donner Chariclée en mariage. Il faut mentionner aussi Satyros, esclave dans la maison de Clitophon, qui entre complaisamment dans ses tactiques de séduction de Leucippé et en suggère d'autres, allant jusqu'à faire faire en secret un double des clefs permettant d'entrer de nuit dans l'appartement des femmes où Leucippé est enfermée (*L. et C.*, II,19, voir ci-dessus à propos des portes et des clefs). Il accompagnera d'ailleurs Clitophon dans ses voyages. La servante Clio joue auprès de Leucippé le rôle de chaperon, mais favorise secrètement les entreprises de Clitophon:

> A force de lui ressasser cela, j'avais persuadé la petite de me recevoir pendant la nuit dans sa chambre, avec la complicité de Clio... (*L. et C.*, II, 19).

1.3. *Les mœurs*

Il est impossible d'isoler dans le roman grec ce qui concerne la vie matérielle et les réalités sociales des mœurs et des représentations, l'essai fait dans le paragraphe précédent pouvait le montrer. La série de textes étudiés est sur ce point un précieux témoignage, montrant par exemple l'attitude des parents face aux enfants adolescents, et ce que les sociologues appellent les "tactiques matrimoniales": le père de Clitophon veut lui faire épouser sa demi-sœur Calligoné (pour conserver à ses deux enfants le patrimoine sans partage?), les parents de Chairéas et ceux de Callirhoé envisagent pour leurs enfants n'importe quelle union plutôt qu'entre leurs deux familles — à laquelle ils finiront pourtant par se résoudre. Les parents adoptifs de Daphnis et de Chloé semblent admettre sans déplaisir le mariage des deux bergers, jusqu'à la révélation de l'identité de Daphnis, qui semble alors écarter Chloé. Il faudra attendre la révélation de son

l'engage par serment à garder le secret, lui dit son amour pour Habrocomès et la supplie de lui venir en aide, l'assurant qu'elle sera bien récompensée de ses services. "Souviens-toi, lui dit-elle, que tu es mon esclave, et que tu pourrais éprouver ce que peut faire une Barbare en fureur, quand on s'est joué d'elle!".»

origine à elle pour les remettre "à égalité". Chariclès aussi a dans *les Ethiopiques* un jeune parent à faire épouser à Chariclée, son neveu Alcamène, et il appelle Calasiris en consultation auprès d'elle pour tenter de la rendre amoureuse de ce prétendant. Suivant le principe de la construction par symétrie ou par écho, la révélation de l'identité de Chariclée et sa reconnaissance par ses parents provoquent une nouvelle tactique matrimoniale, toujours opposée au désir de l'héroïne au livre X: le roi Hydaspe lui aussi propose un neveu comme mari pour sa fille, Méroebos, magnifique jeune homme de dix-sept ans, excellent parti puisqu'héritier du trône de son père :

> Méroebos, en entendant parler d'une fiancée, rougit, à la fois de plair et de pudeur, et sa rougeur parut même à travers la noirceur de son teint. (*Eth.*, X,24)

En général, les stratégies matrimoniales sont au centre de l'intrigue romanesque puisque la volonté des parents vient contrecarrer celle des jeunes amoureux, et provoque le plus souvent leur départ.

La volonté des parents aussi bien que des jeunes couples de héros en règle générale de se garder purs jusqu'au mariage correspond aussi à une réalité sociologique de l'Antiquité, puisque l'enlèvement d'une jeune fille dans une famille de citoyen semble avoir été soumis à la même sévérité juridique que l'adultère avec une femme mariée à un citoyen de plein droit.[22]

Le voyage en mer ou sur terre permet l'évocation d'autres réalités matérielles,[23] elles aussi inséparables des représentations et des subjectivités. Le roman suggère surtout l'insécurité du monde antique par suite de la fréquence des attaques de brigands, de bandes armées sur mer et sur terre, spécialement dans le delta du Nil, et de

---

[22] Sur les *realia* grecques de l'amour hors-mariage et de son châtiment juridique, voir G. Hoffmann, 1990.

[23] Voir essentiellement sur ce point la deuxième partie du livre de L. Casson (1974, 114-218) avec les chapitres 9 "On the sea", 149-162, et 11 "On the road", 176-196. Sur les réalités de la campagne, on pourra aussi confronter l'image donnée par les romans, essentiellement *Daphnis et Chloé*, avec le livre de K.D. White (1977).

pirates à peu près sur toutes les routes de la mer.[24] Les femmes prises par des pirates semblent toujours avoir à redouter soit d'être violées par eux, soit d'être vendues comme prostituées, les deux traitements ne s'excluant pas forcément l'un l'autre (voir ci-dessous sur les mœurs d'amour).

On risque d'être déçu si l'on cherche dans le roman un témoignage sur la foi religieuse et sur les rituels du temps: la religion y est présentée, certes, mais d'une manière qui semble très partielle par rapport à ce que nous savons par ailleurs:[25] rituels d'Artémis (dans *les Ephésiaques*)[26] ou d'Artémis et Apollon (dans *les Ethiopiques*), d'Aphrodite (chez Chariton d'Aphrodise), de Pan (chez Longus et Achille Tatius),[27] souvent avec dans le contexte des récits mythologiques touchant à l'étiologie de ces rituels, par exemple à propos de la grotte de la Syrinx chez Achille Tatius, à propos de Pan et de sa flûte chez Longus.[28] Zeus n'est évoqué qu'à l'arrière-plan pour ainsi dire (par exemple à propos de l'enlèvement d'Europe, dans la description du tableau mythologique qui sert d'ouverture aux aventures de *Leucippé et Clitophon*), le reste du panthéon grec n'est même pas mentionné. Tout se passe comme si les auteurs de roman n'utilisaient le thème religieux que pour autant

---

[24] Voir H.A. Ormerod, 1987.

[25] Cela n'aurait aucun sens de faire ici la bibliographie sur la religion grecque à l'époque d'ailleurs imprécise du roman grec: contentons-nous de renvoyer à un ouvrage général récent en français, bien informé sans parti-pris d'école, Bruit-Zaidman et Schmitt-Pantel, 1989, ainsi qu'à Préaux, 1978, 636-660.

[26] Sur les rituels d'Artémis et le rôle des femmes dans la société grecque, voir J.P. Vernant, "La figure des dieux II: Artémis et les masques", in Vernant, 1990 b, 137-207 et dans le tome I de l'*Histoire des femmes* (série dir. par G. Duby et M. Perrot) consacré à l'Antiquité (P. Schmitt-Pantel, éd.) les chapitres rédigés par N. Loraux et L. Bruit-Zaidman (1991).

[27] La monographie de Philippe Borgeaud sur le dieu Pan (1979) utilise d'ailleurs les témoignages romanesques, en particulier dans la deuxième partie sur "les sentiers de Pan", dieu arcadien par excellence: la grotte et le paysage, chasse, élevage (73-114), du paysage à l'érotique, rôle de la musique (115-135). Si tous ces points peuvent dans le roman refléter une réalité religieuse grecque, le chapitre de Borgeaud sur la "panique" et la possession montre aussi comment le genre romanesque semble éviter tout ce qui dans les rituels paraît violence excessive (alors même que la violence en général n'est pas évitée: voir les pirates).

[28] Borgeaud, op. cit., p.125 sur le mythe d'Echo chez Longus, p.126 sur le mythe de Syrinx chez Achille Tatius.

qu'il sert le thème amoureux: les fêtes religieuses en particulier jouent un grand rôle dans le déclenchement de l'aventure d'amour.[29] Le contraste entre Artémis et Aphrodite, symboles de chasteté et de sensualité, déesses qu'incarnent à un moment ou un autre du roman toutes les héroïnes romanesques,[30] que ce soit sous le travestissement rituel imposé par la fête ou sous celui de la rhétorique des images,[31] est un élément capital du genre. Le cadre d'Ephèse et du célèbre temple d'Artémis dans les *Ephésiaques* semble au premier abord un élément réaliste, aussi bien que le culte de Pan et des Nymphes dans la Lesbos de Longus.[32] Mais le fait que l'on retrouve des détails et des récits mythologiques parallèles dans plusieurs romans situés dans des cadres réputés différents, comme le mythe de Pan et Syrinx chez Achille Tatius et Longus ou l'héroïne costumée en Artémis dans la cérémonie delphique des *Ethiopiques* comme dans la procession d'Ephèse chez Xénophon, apportent un élément de doute: chez aucun des romanciers on ne rencontre le type de petit détail qui "fait vrai" comme on les affectionne dans le roman moderne à partir de Flaubert, et ces parallèles constants nous font penser qu'il s'agit de conventions du genre. Seule l'Ethiopie d'Héliodore fera ici exception.

Le roman semble apporter un témoignage sur les oracles et sur les superstitions: l'oracle de Delphes en particulier détermine l'intrigue des *Ethiopiques* depuis le départ de Delphes (voir le récit du livre IV) jusqu'à la reconnaissance en Ethiopie et au couronnement final des deux héros (livre X).[33] Mais sur ce point en particulier, on peut

---

[29] Voir ci-dessous, chapitre VI, 1.

[30] Anthia apparaît pour la première fois en costume d'Artémis, Chariclée à plusieurs reprises, et elle transporte constamment son costume de déesse avec elle au cours de ses aventures. Callirhoé apparaît, elle, en Aphrodite. Chloé apparait travestie et jouant le rôle de Syrinx face à Daphnis-Pan: le contenu d'aventure mythique mimée met évidemment Chloé du côté de la chasteté d'Artémis.

[31] Voir ci-dessous, chapitre V,2 et chapitre X,4.

[32] Pour l'aspect réaliste de ce thème, voir le livre de Borgeaud cité. Sur le rôle symbolique de Pan et des Nymphes, dieux pastoraux, et sur celui de Dionysos dans *Daphnis et Chloé*, voir F. Zeitlin, 1990, 449-455.

[33] Voir aussi l'oracle d'Apollon à la grenade chez Achille Tatius, ou l'oracle qui oblige les parents des Ephésiaques à envoyer le jeune couple en voyage, bien que leurs malheurs soient prévus par l'oracle même.

suspecter d'emblée le caractère "documentaire" du roman: c'est un thème éminemment littéraire, et il se peut très bien que les auteurs de roman soient dépendants de la tradition et du rôle de l'oracle de Delphes dans les voyages d'Œdipe et d'Oreste plus que des réalités de leur temps. En d'autres termes, Héliodore pourrait à la rigueur n'avoir assisté à aucun des rituels de Delphes, il lui suffisait de connaître Eschyle et Sophocle.[34]

Certains des romanciers grecs s'intéressent aussi aux rituels et croyances étrangers, en particulier ésotériques:[35] c'est surtout le cas d'Héliodore, par exemple dans une scène de magie noire pratiquée dans le delta du Nil par une mère sur le cadavre de son fils (livre VI,14). A propos de la religion éthiopienne qu'il décrit comme une religion du Soleil et de la Lune, Héliodore semble même vouloir y convertir le public, en montrant la conversion de Théagène et de Chariclée: le Soleil et la Lune deviennent à la fin du roman une forme achevée et parfaite d'Apollon et d'Artémis, fêtés à Delphes dans le récit des livres IV et V.

Aucune allusion explicite n'est faite à la religion chrétienne, dont le développement est pourtant contemporain de celui du genre romanesque.[36] La tradition dit certes que plusieurs des auteurs de romans — Héliodore et Achille Tatius — étaient des évêques chrétiens,[37] ce qui me semble difficile à croire d'après le contenu des

---

[34] On sait qu'Euripide était plus étudié qu'Eschyle et Sophocle. Mais le "canon" scolaire comportait 7 pièces d'Eschyle et 7 de Sophocle (sur la transmission des textes et les traditions scolaires, voir essentiellement Reynolds-Wilson, 1984, et Marrou, 1948.) Si ses études de caractères montrent une bonne connaissance des oeuvres d'Euripide, d'*Hippolyte* en particulier, la course à pied du concours delphique gagnée par Théagène semble prouver qu'Héliodore s'est inspiré du chant XXIII de l'*Iliade* et de l'*Electre* de Sophocle (Létoublon, 1990): il devait connaître aussi l'*Orestie* et le cycle concernant Œdipe.

[35] Sur l'importation de dieux et de cultes étrangers par les Grecs, depuis l'époque archaïque, voir Burkert, 1985, 177-179, avec les références bibliographiques. Sur le rôle des Mystères et des croyances ésotériques dans la religion grecque, on comparera Burkert, 1985, 276-304, et Vernant, 1990, 89-113.

[36] Le rôle des Pères de l'Eglise pour le maintien de la tradition des études classiques (voir Reynolds-Wilson, 1984, 33-35) face au silence du genre romanesque sur la religion chrétienne, est remarquable.

[37] Voir sur ce point Sandy, 1982, 3-4. De Photius, patriarche de Byzance à Amyot, Huet, Fénelon, Terrasson, Prévost et bien d'autres, le roman semble le jardin secret des hommes d'église, qui ont peut-être cherché à se retrouver chez les auteurs anciens.

textes. Plusieurs explications viennent à l'esprit: si les auteurs étaient chrétiens, il faut recourir à une interprétation ésotérique du type de celle de Merkelbach[38] et penser qu'une sorte de tabou (dû aux persécutions des chrétiens par le pouvoir en place?) pesait sur le roman, imposant de ne parler du phénomène religieux qu'en termes allégoriques et symboliques. Si le roman servait de moyen de diffusion de la religion dans le peuple, cela suppose alors tout un discours interprétatif parallèle à la lecture des textes: les romans seraient une sorte de *parabole* généralisée. Je n'y crois pas personnellement, et penche plutôt pour le maintien dans le genre romanesque d'une tradition religieuse païenne ancienne, en me demandant pourtant pourquoi les auteurs n'ont pas pensé à utiliser les aventures réelles des chrétiens comme éléments du romanesque. La meilleure explication finalement me semble être que le "monde du roman" est un univers figé, avec ses personnages-types hérités d'une tradition lointaine antérieure aux chrétiens: en somme, les chrétiens ont dans le roman le même traitement par l'absence que les Romains, qui dominaient l'univers des auteurs de romans sans qu'il y soit fait la moindre allusion.

C'est sur les mœurs amoureuses que le roman grec nous renseigne le mieux, montrant un monde apparemment soumis à une lubricité générale: pirates et brigands, guidés par l'appât du gain, dépendent aussi des plaisirs de la chair, et tentent de violer leurs prisonnières (voire leurs prisonniers) avant de les vendre. Les puissants utilisent leur pouvoir et leur argent pour la satisfaction de leurs désirs, qu'ils soient hommes ou femmes: les plus redoutables dans ce genre sont peut-être les femmes orientales, parce que prêtes à tout pour arriver à leurs fins, par exemple Arsacé désirant Théagène ou Mélitté avec Clitophon. Le règne du désir et du sexe entraîne un florissant commerce de l'amour: les héroïnes sont plusieurs fois vendues à de riches personnages pour leur usage personnel, ou dans *les Ephésiaques* (ainsi que dans le *Roman d'Apollonius de Tyr*, que nous n'avons conservé qu'en latin)[39] à des

---

[38] Voir Merkelbach, 1962, et la critique de R. Turcan, *RHR* 163, 1963, 149-199.
[39] Sur la tradition complexe d'Apollonius de Tyr, voir Hägg, 1983, 147-153.

pornoboskoi, ce qui permet d'évoquer les usages de la prostitution dans le monde grec[40] en ajoutant du piquant à l'intrigue, puisque la pureté de l'héroïne reste toujours entière, malgré tous les dangers auxquels elle est exposée par le désir de ceux aux mains desquels elle tombe ou par leur goût du lucre. L'amour des jeunes garçons aussi est un thème important du roman, bien que marginalisé en quelque sorte, réduit au thème du héros prisonnier d'un pirate homosexuel (Corymbos dans les *Ephésiaques*) ou au "roman d'un autre héros", Clinias, Ménélas, chez Achille Tatius, Hippothoos devenu brigand à la suite d'une tragédie d'amour chez Xénophon d'Ephèse (ci-dessous, chapitre III,2.3). Somme toute, le *Contre Néaira* du Pseudo-Démosthène et le *Contre Timarque* d'Eschine[41] montrent des réalités de la prostitution et de la pédérastie grecques une représentation plus "romanesque" que les romans!

A cette lubricité généralisée échappent les dévots d'Artémis, les purs, c'est-à-dire l'héroïne et le héros[42] – Callirhoé, dévote d'Aphrodite, mariée deux fois, fait aussi partie des "purs" — et quelques vieux sages, devenus ascètes par goût et choix délibéré (Sisimithrès l'Ethiopien, Calasiris l'Egyptien) ou par force (l'âge pour Philétas chez Longus, le veuvage pour Calasiris et Chariclès chez Héliodore, ainsi que pour Aigialée chez Xénophon d'Ephèse):[43] on verra plus loin comment le manichéisme romanesque accentue et exploite ce contraste du noir et du blanc. Cette exigence de pureté manifeste la dimension de spiritualité du roman grec, et sans

---

[40] Voir C. Salles, 1982; C.Mossé, 1986, "Splendeur et misère de la courtisane grecque", 206-219. Le roman grec utilise toutefois le thème de la prostitution comme un élément de piquant, mais dans les limites d'un conformisme social constant, voir ci-dessus.

[41] Voir Dover, 1982, 33-137 sur le procès de Timarque et aussi désormais Cantarella, 1991.

[42] Ce dernier parfois à son corps défendant, voir pour Clitophon et Daphnis ci-dessous, chapitre VIII,5.

[43] Ces vieux sages ont en commun d'être les héros d'un roman inséré dans le roman, comme le "roman antérieur" de chacun. En tant que modèle du héros, ils ont pour caractéristique commune, même s'ils n'ont pas toujours été chastes, d'être l'homme d'un seul amour, et d'être dans le roman l'image de la fidélité. Il est remarquable qu'on ne rencontre aucune image similaire d'ex-héroïne. (Thelxinoé, héroïne du "roman d'Aigialée" dans les *Ephésiaques*, est morte).

renvoyer nécessairement à une interprétation chrétienne ésotérique,[44] ou simplement à la présence dans le monde troublé du paganisme finissant d'aspirations à une spiritualité imprécise, qui a pu favoriser l'essor du christianisme et des cultes ésotériques aussi bien que le goût populaire pour la littérature romanesque.

2. *Le roman, c'est une image*

2.1. *Le roman comme représentation*

Au début de son ouvrage sur le roman, à propos du rapport entre réalité et fiction dans le genre en général, M. Raimond (1988) rappelle l'ambiguïté de l'image du roman comme *miroir* tant aimée de Stendhal: reflétée dans le miroir, la réalité n'est plus tout à fait ce qu'elle était. Il en va évidemment de même pour le roman grec. L'historien ou le sociologue qui chercherait dans ces textes un témoignage direct sur les *realia* et les moeurs de l'Antiquité risquerait bien sûr de très grossières erreurs, faisant croire par exemple que les gens passaient leur temps à voyager d'une rive à l'autre de la Méditerranée dans la crainte des attaques de pirates, que l'humanité se composait à l'époque de "bons" (familles bourgeoises dotées d'enfants adolescents toujours parfaits en tout point et vieux sages en voyage) et de "méchants" (brigands, pirates, administrateurs orientaux tous plus lubriques les uns que les autres, ces derniers pourvus d'épouses encore plus dépravées qu'eux). A part l'activité discrète des serviteurs et esclaves et les activités commerciales clandestines, on ne voit pas de travail dans le roman: on comprend que l'oisiveté laisse tant de place à l'amour et au sexe. Il est vrai que M. Raimond (1988, 86) fait une remarque analogue à propos du roman "moderne":

---

[44] Mais les héros du roman antérieur, ces vieux sages, sont assez loin des ascètes du désert si bien évoqués par exemple par Peter Brown (1985) , auxquels certains de leurs traits feraient penser: littérairement, ils pourraient venir des dialogues socratiques aussi bien que des édifiantes Vies de Saints, dont Hägg montre combien elles sont proches du genre romanesque... Selon A. Rousselle (1983), la doctrine de la continence était très répandue à l'époque de l'empire romain.

> Certes, Jules Romains a évoqué (mais en quelques lignes) le plaisir que peut prendre un ajusteur à usiner une belle pièce; certes Roger Martin du Gard a décrit la journée d'un médecin [...] ce sont des exceptions qui confirment la règle: le roman ne débute que quand le travail s'arrête, et que commence le temps de vivre.

Les romans grecs affirment tous raconter une "histoire" — une histoire d'amour, mais d'abord une "aventure", quelque chose qui est arrivé à quelqu'un (grec *pathos*). En somme, on fait comme si les personnages dont on raconte l'histoire avaient existé: cette pétition préalable de réalité était celle de l'épopée, du théâtre grec de l'époque classique et bien sûr de l'historiographie. Dans un cas d'ailleurs, le roman peut-être le plus ancien, les protagonistes du roman, Ninos et Sémiramis, sont même des héros de l'Histoire. Le romancier grec ne réussit pas toujours son ancrage dans la réalité au point de provoquer la créance du lecteur, mais son principe est toujours celui d'une réalité sous-jacente que son récit ne fait que "raconter" donc reproduire ou "imiter": Aristote dirait probablement sans hésiter que le roman est un genre *mimétique*.[45] C'est chez Chariton (par la fiction de la famille de l'héroïne, et de son père Hermocrate, héros de l'Histoire de Syracuse, voir ci-dessous, chapitre V,1) et chez Héliodore[46] que cette pétition de réalité est rendue le plus crédible. Chez Xénophon d'Ephèse, Longus et

---

[45] Voir essentiellement *la Poétique* d'Aristote, avec le commentaire de R. Dupont-Roc et J. Lallot (1980), qui traduisent μίμησις, μιμεῖσθαι par "représentation, représenter", avec raison à mon sens. Voir aussi G. Sörbom, 1966, sur le rapport entre le vocabulaire littéraire et celui des arts plastiques. Sur la *mimèsis* dans le roman, voir la mise au point à propos de Longus par F. Zeitlin (1990, 436-444).

[46] Athénée raconte dans les *Deipnosophistes* (X, 412 d-e) une anecdote sur Théagène de Thasos, athlète célèbre, vainqueur olympique, et il cite des vers de Posidippe qui lui étaient consacrés. C.A.de Moustier, professeur de mythologie au dix-huitième siècle, semble connaitre ce passage d'Athénée: Théagène est pour lui aussi un célèbre vainqueur olympique (*Lettres à Emilie sur la mythologie,* première édition: 1786). Ceci pour le Théagène du roman appuierait la pétition de réalité des exploits sportifs extraordinaires accomplis par le héros dans le stade de Delphes (récit de Calasiris au livre IV) et devant le peuple éthiopien (fin du récit du narrateur: course de chevaux qui est en même temps une corrida, lutte contre le géant éthiopien etc.). La *Realenzyklopädie* ne semble pas connaître ce Théagène sportif. Elle cite en revanche un tyran de Mégare et divers autres personnages moins connus. On voit en tout cas que dans l'Antiquité, le nom de Théagène devait évoquer de vagues connaissances de prosopographie historique.

Achille Tatius, le goût de l'aventure et l'artificialité des situations et des symétries nuit à l'illusion romanesque.

2.2. *La représentation de l'image dans le roman*

En même temps qu'il affirme reproduire fidèlement la réalité, le roman met aussi en évidence son caractère d'"image": dans certains cas, dès le départ, le récit se présente comme rivalisant avec une "image peinte", prétendant faire en parole mieux qu'un peintre ou un sculpteur: l'avant-propos de *Daphnis et Chloé*, insistant sur cette "rivalité" (1.2 πολλὰ ἄλλα καὶ πάντα ἐρωτικὰ ἰδόντα με καὶ θαυμάσαντα πόθος ἔσχεν ἀντιγράψαι τῇ γραφῇ) tend à faire du tableau qu'il décrit une métaphore du récit, et par là-même, détruit l'illusion romanesque, car le tableau contient déjà tout ce que l'on rencontrera dans le récit:[47]

> Le bois, sans doute, était beau; il y avait beaucoup d'arbres, de fleurs, d'eau courante ... Il y avait sur cette image des femmes en train de donner le jour à des enfants, d'autres emmaillotant des nourrissons, des petits enfants exposés, des animaux qui les nourrissaient, des bergers qui les recueillaient, des jeunes gens échangeant des serments, une descente de pirates, des ennemis en train d'attaquer.

Dans d'autres cas, l'image peinte joue un rôle apparemment plus subtil dans le récit, mais produit un effet "réflexif" qui n'en est que plus puissant. Ainsi chez Achille Tatius, le narrateur de premier plan[48] contemple dans la ville de Sidon un tableau représentant le paysage dans lequel il se trouve, avec la scène de l'enlèvement d'Europe par Zeus métamorphosé en taureau. Son admiration pour le tableau déclenche une réaction d'un autre spectateur, et son récit de ses propres "aventures d'amour":

---

[47] Voir ci-dessous chapitre VII,1 une interprétation de cette réduplication plus favorable à Longus.

[48] On ne connaît pas son identité: on a donc tendance à l'assimiler à l'"auteur". Sur la construction en boucle imparfaite du roman, voir ci-dessous, chapitre IV,1 avec la référence à G. Most.

> Quant à moi, j'admirais fort le tableau, en qualité d'éternel amoureux, mais j'attachais surtout mes regards à l'amour entraînant le taureau, et je disais: "Tiens, regarde comme ce mioche règne sur le ciel, la terre et la mer !" Comme je disais ces mots, un jeune homme qui se trouvait debout à côté de moi s'écria: "J'en suis moi aussi un exemple, dit-il, moi qui ai dû souffrir tant de maux de la part de l'Amour! —Et qu'as-tu donc souffert, dis-je, mon bon ami? Car je puis voir à ton visage que tu n'es pas loin d'être un des initiés du dieu. —Tu éveilles, répondit-il, tout un essaim d'histoires (Σμῆνος ἀνεγείρεις ... λόγων): ce qui m'est arrivé a l'air d'un conte (τὰ γὰρ ἐμὰ μύθοις ἔοικε) — N'hésite pas, alors, mon excellent ami, répondis-je, au nom de Zeus et de l'Amour lui-même, à me faire le plaisir de me le raconter, même si cela ressemble à une fable" (εἰ καὶ μύθοις ἔοικε). (*Leucippé et Clitophon*, I,2)

On retrouve d'autres tableaux et des statues dans la suite du récit: à Péluse, les héros rencontrent une statue d'Apollon tenant une grenade qui «a une signification mystique» (III,6) et qui joue un rôle dans l'intrigue puisque que le dieu représenté rend «un oracle au sujet de Clinias et de Satyros». Dans le même temple se trouvent deux tableaux symétriques représentant deux "Enchaînés" — comment ne pas penser au titre français d'un film d'Hitchcock? —, Prométhée délivré de l'aigle par Héraclès et Andromède délivrée du monstre marin par Persée.[49] On retrouvera l'image d'Andromède plus loin, à propos des échos entre "la jeune fille et la mort": toutes ces images évoquées dans le roman, auxquels les personnages du roman sont confrontés et non plus le narrateur, jouent un rôle narratif dans l'intrigue, et jouent surtout un rôle réflexif dans ce que le narrateur appelle "l'aventure d'amour". Les tableaux sont décrits chez Achille Tatius, et avec une complaisance qui laisse penser qu'il

---

[49] Le goût du romancier pour les symétries se marque dans sa représentation des tableaux — les a-t-il vus ou les invente-t-il ? — et dans le système d'oppositions qui les caractérise. Andromède, femme, menacée d'en bas, est délivrée par en haut; Prométhée, homme, menacé d'en haut, est délivré d'en bas:

> «Ici comme là c'était des rochers qui leur servaient de prison, des animaux, sur tous les deux, qui servaient de bourreaux, venus, l'un de l'air, et pour l'autre, sorti de la mer. Leurs sauveurs étaient tous deux Argiens, du même sang: dans un cas Héraclès, dans l'autre Persée; l'un perçait d'une flèche l'oiseau de Zeus, et l'autre combattait le monstre envoyé par Poséidon. L'un était représenté en train de viser, sur la terre, l'autre, en l'air, planant sur ses ailes» (*L. et C.*, III, 6).

travaillé le genre de l'*ekphrasis* à l'école des rhéteurs,[50] non sans une certaine artificialité qui nuit au récit.

Le procédé est beaucoup plus habile chez Héliodore: le tableau, représentant lui aussi la délivrance d'Andromède par Persée, n'est jamais décrit à proprement parler dans le récit. Mais il joue un rôle beaucoup plus important pour l'intrigue romanesque que chez Achille Tatius, puisque c'est ce tableau qui est cause de l'abandon de Chariclée par sa mère Persinna (voir ci-dessous, chapitre V,4), et que c'est encore lui qui permet l'achèvement de la "reconnaissance" du livre X: on est obligé d'aller le chercher dans la chambre royale et de l'apporter sur les lieux où le sacrifice de Théagène et de Chariclée était prévu, pour confronter Chariclée et l'Andromède du tableau. La réflexivité aussi est infiniment supérieure chez Héliodore à ce que l'on rencontre partout ailleurs dans le roman grec: dans le récit du livre V, la naissance de Chariclée, enfant blanche de la noire Persinna et du noir Hydaspe, suggère que Chariclée est fille du tableau et de l'art autant que de ses parents. Au moment de la reconnaissance du livre X, quand on confronte Chariclée et l'image d'Andromède pour "prouver" la véridicité du récit de Persinna et de Sisimithrès, le lecteur est pris par un vertige et se demande laquelle est l'image de l'autre. Chariclée est née à la semblance d'Andromède, mais Andromède n'est qu'une image peinte. Chariclée vivante confrontée à l'image d'Andromède, son ancêtre, devient le "modèle" du peintre auquel l'image achevée est confrontée. L'image précède le modèle et l'annonce.

La présence dans le roman de l'image et de l'image de l'image implique une conscience de l'intervention du peintre, et encore plus du narrateur: le roman ne "reproduit" plus la réalité, mais la "représente". On retrouvera une analogie comparable avec le théâtre, là encore chez Héliodore plus que chez tout autre romancier de l'Antiquité.

---

[50] Sur la description d'œuvre d'art dans la "seconde sophistique", et en particulier chez Philostrate et Lucien, et dans le roman (Héliodore et Achille Tatius sont seuls pris en compte) voir Bartsch, 1989, 14-37.

2.3. *Chariclée, héroïne d'Erving Goffman: la Comédie humaine*

Concluons, au moins provisoirement, que ce n'est pas la relation à la réalité qui produit la "créance" au roman, c'est la qualité de représentation de la fiction. Les personnages de l'*Iliade* n'ont peut-être jamais "existé", mais la réussite d'Homère, c'est d'avoir fait croire à la réalité d'Achille, d'Agamemnon (voir la critique de Platon dans *la République*, qui en somme reproche à Homère de trop nous faire croire en ses personnages), peut-être même, de manière borgésienne, à sa propre réalité (d'ailleurs sans jamais citer le nom "Homère"). Ainsi pour "Héliodore d'Emesse", auteur des *Ethiopiques*, et créateur de la belle fille d'une image, Chariclée, à la différence qu'il cite ce nom, peut-être pseudonyme, à la fin de son œuvre.

A la fois représentation de la vie et image d'une image, le roman grec, quand il est réussi, tend à montrer que la vie est une constante "représentation", dans laquelle chacun est ce qu'il est et joue un rôle en même temps, essayant d'être ce qu'il voudrait être: si les héros de Xénophon d'Ephèse dépassent rarement le niveau de l'expérience immédiate, sans accéder au niveau de la "mise en scène" d'eux-mêmes sur un théâtre qui les représente à la fois semblables à eux et légèrement différents,[51] c'est le cas de tous les héros des quatre autres romans, et particulièrement de Chariclée dans *les Ethiopiques*, héroïne de tragédie face à l'adversité, qu'elle appelle "Providence",[52] – regardée avec humour et tendresse par son Pygmalion, Héliodore. Nous aurions pu choisir pour cet essai le titre de "Chariclée héroïne d'Erving Goffman": la conclusion serait que le roman reflète la vie, vue comme une aventure de l'intersubjectivité, et que, chacun jouant sa vie comme sur une scène, il n'y a pas tellement de différence entre le monde moderne et l'Antiquité tardive. Les analyses d'un sociologue américain contemporain s'y appliquent sans beaucoup de difficulté. Les personnages des romans grecs sont ainsi des acteurs en

---

[51] Sur un épisode au moins des *Ephésiaques* qui montre Anthia se mettant en scène — une très brève allusion —, voir la fin du présent chapitre.

[52] Voir ci-dessous, chapitres VIII,2 et X,2.

représentation les uns devant les autres. Le "territoire du moi" est constamment menacé dans le roman, et le souci de plaire au public fait que constamment, il est sauvé par des "échanges réparateurs" ou par la Providence: il faudra attendre longtemps pour que dans l'évolution du genre le dénouement romanesque se rapproche de la réalité — ou de la tragédie, en évitant le "happy end" de règle dans l'Antiquité grecque.

Le traitement de l'Histoire dans le roman est intéressant pour la pétition de réalité, mais aussi pour montrer le rôle de la représentation: c'est chez Chariton que l'insertion des personnages dans une réalité socio-historique ressemblant à celle que nous connaissons par ailleurs est la plus forte, avec le personnage d'Hermocrate, célèbre vainqueur de la Guerre de Sicile contre les Athéniens, donné comme père de l'héroïne et jouant dans le roman un rôle politique important dans les Assemblées qui délibèrent successivement sur le sort de Chéréas, coupable d'avoir tué sa jeune épouse d'un coup de pied, puis du pirate Théron, ainsi que sur la conduite à tenir pour la recherche de Callirhoé. Or, à part avec la personnalité d'Hermocrate, le roman n'insère pas vraiment les personnages dans le tissu social de leur temps, et se termine en véritable coup de théâtre, une *péripétie*, par une victoire navale — très inattendue — de Chéréas, en Ionie, à la tête des Egyptiens révoltés contre le Grand Roi: reproduisant au moment où il arrive à l'âge d'homme, le glorieux exploit d'Hermocrate à Syracuse, Chéréas se conforme aussi à un autre modèle, lui aussi littéraire autant qu'historique, celui de Thémistocle battant par son astuce les Perses à Salamine. Cet exploit militaire de Chéréas, si surprenant par rapport au peu qui nous est dit de son caractère et de sa formation, s'explique peut-être aussi par une autre nécessité d'ordre littéraire: dans les mythes grecs (Bellérophon, Persée, etc.) comme dans les contes de fées, le héros doit conquérir la princesse par un exploit guerrier. Sa victoire fait de lui un héros et parachève l'entrée dans la d'un exploit d'éphèbe.[53]

---

[53] Un détail confirme cette idée sur le statut d'éphèbe de Chéréas, son goût pour la palestre et le gymnase avant la rencontre avec Callirhoé: la rencontre fait le vide dans les activités sportives: «il renonça à ses passe-temps habituels. Le gymnase désirait

Le roman grec met en scène l'individu se distinguant du masque qu'il porte et du personnage qu'il joue: on verra plus loin combien le rôle du théâtre est important dans le roman, et surtout comment les personnages de roman adoptent assez souvent, de manière quasiment spontanée et en toute innocence (c'est spécialement le cas des jeunes filles), des modèles de comportements qui font de leur vie un "jeu de rôles", dans lequel souvent ils entraînent, toujours comme par jeu, leur partenaire amoureux: nous reparlerons des "idiomes rituels" chez Achille Tatius et Longus (chapitre VI,6). Mais un détail le suggère aussi dès le "degré zéro" du roman, chez Xénophon d'Ephèse: au moment de la rencontre amoureuse, après l'échange de regards, Anthia met à profit son costume d'Artémis, tenue légère censée être adaptée à la chasse en forêt, pour montrer, comme par inadvertance, des parties de son corps que la décence grecque du temps laissait cachées:

> par ses yeux grands ouverts, la beauté d'Habrocomès coule en elle et la pénètre, elle n'a plus souci de ce qui est décent à une vierge, elle parle de manière à être entendue d'Habrocomès, elle découvre ce qu'elle peut montrer de son corps pour qu'Habrocomès le voie; et lui, se donne tout à ce spectacle: le dieu vainqueur le tient captif. (*Eph.*, I, 3,2).

En somme, même chez Xénophon d'Ephèse, l'héroïne du roman joue un rôle, se met en représentation. Le motif est topique, mais vient-il de la réalité observée, ou de traditions littéraires antérieures? La rencontre de tels détails dans plusieurs récits romanesques semble exclure une fois de plus l'invention stylistique particulière de tel ou tel auteur.

Le costume d'Artémis, revêtu par plusieurs des héroïnes romanesques, suggère que cette relation de la vie et du théâtre a en Grèce ancienne un aspect religieux:[54] tout se passe comme si le

---

Chéréas, et il était comme désert, car la jeunesse l'adorait» (*Ch. et C.*,I,1); la joie revient parmi les compagnons du gymnase quand Chéréas et Callirhoé débarquent à Syracuse: «Ses camarades d'éphébie et de gymnase s'encourageaient mutuellement, dans leur désir d'aller saluer Chéréas, et les femmes, pour saluer Callirhoé» (VIII,8).

[54] Sur la figure d'Artémis et ses liens avec le thème du masque, voir J.P. Vernant, 1990 b.

passage des jeunes filles à l'âge de femme et du mariage impliquait que la jeune fille incarne la déesse, et comme si les épisodes du roman transposaient des rituels initiatiques, ce que les récits mythologiques concernant Artémis ou Pan suggèrent aussi. La déesse étant par ailleurs représentée à l'image d'une jeune fille (Aphrodite à celle d'une femme) on entrevoit ce que ces conceptions ont de circulaire: se costumer en Artémis, c'est en quelque sorte, se représenter soi-même sous la figure idéalisée de la Jeune fille modèle. On voit aussi le paradoxe latent dans ce cercle des images qui fait de la religion grecque une esthétique: grâce au costume de la déesse vierge, Anthia montre son corps et provoque le désir.

CHAPITRE II

LE ROMAN GREC ET SON INFLUENCE

1. *La Renaissance du Roman et la traduction de Jacques Amyot*

Tout commence — ou plutôt recommence — ici au seizième siècle: la renaissance du roman grec, pour reprendre le terme du chapitre 8 de Hägg (1983), accompagne d'autres renaissances, avec en 1534 la première édition imprimée des *Ethiopiques*, suivie dès 1547 de l'édition princeps de la traduction du même roman par le grand érudit Jacques Amyot, sous le titre d'*Histoire Aethiopique de Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagenes Thessalien, et Chariclea Aethiopienne.*. Elle fut traduite en espagnol en 1554, puis en italien; la traduction anglaise de T. Underdowne se fonde elle sur la traduction latine du noble polonais Warszewicki datant de 1552. En 1559, Jacques Amyot publiait, sans signature[1] *Les amours pastorales de Daphnis et Chloé*. Les deux textes connurent, à en croire le nombre des éditions successives,[2] un succès considérable.

---

[1] Parce que le récit est trop licencieux dit S. Wespieser dans son Avant-propos à son édition d'Amyot (1988). Notons que les diverses éditions d'Héliodore (vérification faite personnellement à la Bibliothèque Nationale) ne le sont pas davantage. Pour que l'argument porte, il faudrait voir si Amyot, qui a plus tard traduit les *Moralia* de Plutarque, a signé ces traductions là: dans le cas contraire, il faudrait conclure, non pas qu'il considérait les œuvres traduites comme trop licencieuses pour porter son nom, mais qu'il considérait humblement le rôle du traducteur comme celui d'un simple intermédiaire.

[2] Le catalogue de la Bibliothèque Nationale montre à lui seul au moins 50 éditions du roman en diverses langues, de 1534 à 1833. D'après le même catalogue, il y eut au moins 13 éditions d'Héliodore traduit par Amyot entre 1547 et 1841 (les dernières revues successivement par d'Audiguier en 1626, puis Trognon, et Paul-Louis Courier). Rien qu'au XVIème siècle, on relève déjà 6 éditions de cette traduction (1547, 1549, 1559, 1588, 1570, 1584). A partir du XVIIème siècle, on a aussi refait une traduction nouvelle (Pierre Vallet, 1613; Jehan de Montlyard, 1623; Maulnoury de la Bastille, 1716: l'abbé de Fontenu, 1743; Quenneville, an XI, etc.), ou on l'a adaptée (Alexandre Hardy pour le théâtre, 1623).

Les autres romans grecs connurent un succès important aussi: Achille Tatius, disponible au seizième siècle sous la forme de deux manuscrits, parut d'abord en traduction latine, par Anibale della Croce (Cruceius), partielle d'abord (Lyon, 1544), puis complète (Basle, 1544). Le texte grec fut publié pour la première fois à Heidelberg en 1601, Salmasius en refit une édition critique (Leyden, 1640), puis F. Jacobs (Leipzig, 1821). Le roman circula en traduction italienne (Dolce, Venise, 1546), française (F. de Belleforest, Paris, 1568; J. de Rochemaure, Lyon, 1573; J. Baudouin, Paris, 1635), puis allemande et anglaise... Il n'existait qu'un manuscrit des *Ephésiaques*, conservé à la Laurentienne. Copié plusieurs fois, et connu par des copies, il ne fut édité sous forme imprimée pour la première fois qu'en 1726, à Londres, par le Florentin Antonio Cocchi. C'est Chariton qui dut attendre le plus longtemps pour "renaître": le manuscrit, unique lui aussi, fut copié par Salvini, avec traduction en latin, mais le travail disparut, fut refait par Cocchi en 1727-28. D'Orville utilisa Cocchi dans son édition princeps, à Amsterdam (1750), avec des notes et une traduction latine de Reiske. Une traduction italienne par Giacomelli parut en 1752, puis allemande par Heyne (Leipzig, 1753), italienne par Pavin (Venise, 1755), française par Larcher (Paris, 1763)...: on voit qu'Héliodore, Longus et Achille Tatius surtout ont pu exercer une influence, non seulement sur la tradition romanesque en Europe, mais sur la littérature en général: les *Bucoliques* d'Henri Estienne, personnage aujourd'hui plus connu comme érudit que comme poète, témoignent par exemple de l'influence très profonde de Longus, lu dans le texte grec complet du manuscrit unique de la Laurentienne, plus complet que celui sur lequel Amyot avait travaillé.[3]

---

[3] C'est ce manuscrit sur lequel Paul-Louis Courier a malencontreusement beaucoup plus tard laissé une tache d'encre célèbre. Sur Henri Estienne et Longus, voir G. Dalmeyda, 1934, avec la référence à une étude antérieure de Mme Hulubei.

2. *La tradition critique classique: de P.D. Huet à Prévost*

2.1. *Avant Huet: des remarques éparses sur le roman et la morale*

A la naissance de la "critique littéraire", chez Platon et Aristote,[4] le roman est encore dans les limbes, mêlé au mythe et à la poésie dans l'épopée, ou à l'Histoire dans la *Cyropédie* de Xénophon. Il n'y a donc pas de critique du roman, et cette situation d'absence se prolonge jusqu'aux Temps Modernes. G.N. Sandy (1982, 95-97) relève il est vrai les éléments d'une critique du roman chez les auteurs byzantins: si le patriarche Photius se borne à résumer les œuvres (en remettant les *Ethiopiques* dans l'ordre de l'"histoire"), Michael Psellos (XIème siècle) et Philippe le Philosophe (XIIème siècle) vont pour lui beaucoup plus loin. Quoi qu'il en soit, ces auteurs n'ont pas eu d'influence. La recherche menée sur ce point par F. Gégou[5] relève avant Huet des "réflexions souvent éparses" chez Cinthio Giraldi (*Discorsi intorno al comporre dei Romanzi*, Venise, 1544, ouvrage cité par Huet), François de la Noue qui dénonce le roman comme moralement pernicieux et Etienne Pasquier (*Recherches de la France*), pour le seizième siècle. Au dix-septième siècle, on relève selon Mme Gégou avant Huet (1669) *la Précieuse* de l'Abbé de Pure (1656), *la Macarise* de l'abbé d'Aubignac (1664) qui condamne la fiction romanesque, suivi la même année de ses *Conjectures académiques*, et le *Dialogue des héros de roman* de Boileau (lu en public en 1666, publié comme oeuvre posthume en 1715). En 1664 aussi parut la *Bibliothèque française* de Charles Sorel, ouvrage suivi en 1671 par *De la connaissance des bons livres ou examen de plusieurs auteurs* du même Sorel. F. Gégou cite aussi la préface de G. de Scudéry à *Ibrahim* (1641), Segrais (*Segraisiana* et *Nouvelles françaises*), et enfin Chapelain dont elle édite la *Lecture des vieux romans* (1647) à la suite de la *Lettre-traité* de Pierre Daniel Huet. Fabienne Gégou semble ne pas connaître, ou tenir pour négligeable *le Parnasse réformé* de Guéret (1647, contemporain de Chapelain), pourtant

---

[4] Sur l'histoire de la critique littéraire dans l'Antiquité, voir la synthèse de D. Russell (1981).

[5] F. Gégou, 1971, 39-42.

important à nos yeux pour plusieurs raisons: avant Huet, il parle du roman grec, et Prévost dans *le Pour et le Contre* reprendra ses arguments, lui accordant à peu près autant d'importance qu'à Huet. Guéret fait dialoguer personnages de roman et romanciers dans une prosopopée — bien artificielle et rhétorique aujourd'hui — traitant des problèmes moraux, à propos du "soufflet" donné par Théagène à Chariclée:

> "... on me dépeint comme un insensible; on m'attribue une sotte pudeur qui s'offense des moindres libertés; et l'on aime mieux que je donne un soufflet à ma maîtresse, que de permettre qu'elle me baise",

proteste Théagène. Chariclée est selon Guéret aussi mécontente de son auteur que Théagène, toujours à propos du soufflet:

> "s'il y a de la honte à l'avoir donné, il y en a plus encore à l'avoir reçu".

L'auteur se défend au nom de l'"immortalité" donnée par son oeuvre à ses personnages, et après une réplique —bien précieuse et rhétorique— de Théagène sur les vertus épiscopales et l'immortalité, s'esquive, faisant place à "la belle Astrée":

> "L'immortalité dont vous prétendez que je vous remercie, est, à le bien prendre, la plus cruelle de vos faveurs; elle fera vivre ma honte dans la mémoire des hommes, et il n'y aura que la fin des siècles qui puisse effacer le soufflet de Cariclée."
>
> Héliodore, voyant que sa faute ne se pouvoit excuser, se retira adroitement ...

2.2. *Enfin Huet vint*

Comme F. Gégou le montre bien, c'est Huet qui le premier jette les bases d'une histoire et d'une critique du roman. La *Lettre* du jeune savant Huet[6] a circulé pour la première fois en 1666 sous forme

[6] Voir la biographie de P.D. Huet chez F. Gégou, 1971, 11-38. En 1666, Huet avait 29 ans (*op.cit.*, n.1, p.45). Il fut ordonné prêtre seulement en 1676, après avoir été précepteur adjoint du dauphin. Bossuet ne semblait pas tout à fait satisfait de ses

d'un opuscule, introuvable aujourd'hui, puis fut publiée en 1669 avec la *Zaïde* de Madame de Lafayette, d'ailleurs signée par M. de Segrais. Les deux œuvres furent republiées ensemble en 1670, 1671, la *Lettre* sans *Zaïde* en 1678, 1685, 1693, à nouveau avec elle en 1699, 1700, 1705, 1711, 1719, 1725, 1764, 1775, 1780, 1786 etc.:[7] le nombre des rééditions montre la faveur qu'a eue l'œuvre auprès du public et laisse deviner l'influence qu'elle a exercée.

L'importance capitale de la *Lettre-traité* d'Huet dans l'histoire de la critique littéraire est due pour moi à ce qu'elle contient à la fois une ***définition*** intéressante et une ***histoire*** du genre romanesque.

Définition d'abord:

> Ce que l'on appelle proprement romans sont des histoires feintes d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs. Je dis des histoires feintes pour les distinguer des histoires véritables; j'ajoute d'aventures amoureuses parce que l'amour doit être le principal sujet du roman. Il faut qu'elles soient écrites en prose pour être conformes à l'usage de ce siècle; il faut qu'elles soient écrites avec art et sous de certaines règles, autrement ce sera un amas confus et sans beauté [...] le divertissement du lecteur que le romancier semble se proposer pour but n'est qu'une fin subordonnée à la principale qui est l'instruction de l'esprit et la correction des mœurs.[8]

Histoire du roman: Huet distingue le roman des biographies et de l'Histoire romancées (dont il donne pour exemples Hérodote, Ctésias, Hannon, Philostrate, négligeant la *Cyropédie* de Xénophon pourtant si connue de ses contemporains), il le distingue des fables, et s'attache dans un premier chapitre à l'origine orientale du roman: Syrie, Cilicie, Phénicie, Egypte sont pour lui les sources du roman en langue grecque, qui remonterait à une tradition narrative plus ancienne, définie à peu près comme "l'art de mentir agréablement".[9]

---

services. Huet devint plus tard évêque d'Avranches (la biographie de F. Gégou ne permet d'en préciser la date, non plus que celle de son entrée à l'Académie).

[7] Voir la bibliographie donnée par F. Gégou, 1971, 201-204.

[8] Edition F. Gégou, 1971, 47-48.

[9] *Ibid.*, 57.

La domination perse aurait selon Huet contribué à propager le goût du plaisir et de la débauche en Occident, tout particulièrement chez les Ioniens, «plongés dans le luxe et dans les voluptés, compagnes inséparables de l'abondance»,[10] et c'est ainsi que les Ioniens apprirent «l'art de faire les romans»:

> Mais entre tous les peuples de l'Ionie, les Milésiens l'emportèrent dans la science des plaisirs...

Huet semble croire que la "galanterie" fut "inventée" par les Milésiens, alors que les *Mille et Une Nuits* ou les récits indiens semblent au contraire montrer qu'elle est esssentielle au genre narratif oriental — je renvoie aux *Mille et Une Nuits* traduites en français par Khawam: la traduction d'Antoine Galand, elle, entrerait assez dans les vues de Huet, peut-être d'ailleurs a-t-elle subi son influence.

Après cette analyse des sources, Huet en vient aux romans grecs: il ne reste rien de Cléarque de Soles, premier auteur auquel il attribue des "livres d'amour".[11] Antonius Diogène n'est connu que par un extrait de la *Bibliothèque* de Photius. Après Lucius de Patras, Lucien de Samosate, qu'il rapporte encore aux Fables milésiennes, Huet situe Iamblique (Jamblique) qui selon lui, par ses *Babyloniques*[12] «a surpassé de bien loin ceux qui l'avaient précédé», puis — un peu abruptement pour nous — à Héliodore qui

> l'a surpassé dans la disposition du sujet comme en tout le reste. Jusqu'alors, on n'avait rien vu de mieux entendu ni de plus achevé dans l'art romanesque que les aventures de Théagène et de Chariclée.

Huet consacre au roman d'Héliodore trois pages d'analyse — mêlée de jugements moraux dont nous aurons à reparler, mais qui relève déjà de la critique littéraire au sens moderne, abordant la thématique et la composition du texte, non sans de fines remarques sur la postérité d'Héliodore dans la tradition indirecte: il cite comme

---

[10] *Ibid.*, 69.
[11] *Ibid.*, 72.
[12] *Ibid.*, 76.

inspirés du sien les dénouements du *Pastor Fido* de le Guarini et de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé. Puis il passe à Achille Tatius, contestant l'ordre historique suggéré par Photius au nom de critères internes: il estime qu'Achille Tatius a «imité fort ouvertement Héliodore» , et qui plus est, a manqué dans ses «larcins» «d'adresse aussi bien que d'invention». Bien des critiques modernes pourraient envier sa verve à Huet! Il reconnaît chez Tatius la présence d'un «esprit de déclamateur»[13] et de «descriptions fréquentes, inutiles et hors d'oeuvre», de «pensées souvent fades et insipides et presque toujours pillées dans les communes de la rhétorique»,[14] et s'étonne que de bons auteurs et gens de goût aient pu l'apprécier:

> Le Tasse et à son exemple M. d'Urfé n'ont pas laissé de trouver de l'or dans ce fumier et d'en enrichir leurs pastorales.

Huet fait ensuite un grand éloge d'un roman d'Athénagoras intitulé *Du vrai et du parfait amour* , qui «n'a jamais paru qu'en français, dans la traduction de Fumée».[15] Il en juge «l'entrée ... incomparable», et reconnaît l'imitation d'Héliodore dans les noms des héros et dans certains épisodes:

> Théogène et Charide se virent et s'aimèrent en une fête de Minerve, comme Théagène et Chariclée en une fête d'Apollon, et comme Léandre et Héro et Céladon et Astrée en une fête de Vénus [...] Athénagoras fait un Harondat gouverneur de la Basse Egypte, Héliodore fait un Oroondate gouverneur d'Egypte; Charide feint d'être soeur de Théogène comme Chariclée, de Théagène. Les Scythes dans Athénagoras ont une manière extraordinaire et surnaturelle de connaître la virginité des filles, et ils mettent Charide à cette épreuve; les Ethiopiens dans Héliodore ont la leur font Chariclée fait l'essai. Achille Tatius l'a imité en cela, aussi bien que la plupart des autres romanciers anciens et nouveaux, et même M. d'Urfé, plus d'une fois. [...] Athénagoras a cru devoir parler des émeraudes de Scythie comme Héliodore de celles d'Ethiopie; Athénagoras feint que Théogène est prêt d'être sacrifié par les

---

[13] Voir ci-dessous, chapitre VII,3 à propos de la rhétorique dans la "seconde sophistique" et son influence sur le roman.

[14] Sur les descriptions, voir Bartsch (1989); ici-même, chapitre II,2.2; sur les *topoi* rhétoriques, chapitre IX,2.

[15] Ed. de F. Gégou, 1971, 81-91. Athénagoras pourrait bien n'être que le pseudonyme d'un auteur français, peut-être Fumée, le pseudo-traducteur.

Ethiopiens; et Athénagoras enfin, comme Héliodore a divisé son ouvrage en dix livres.

Huet mentionne alors comme «un roman, mais spirituel»,[16] le *Barlaam et Josaphat* de Saint Jean Damascène:

> il traite de l'amour, mais de l'amour de Dieu, et l'on y voit beaucoup de sang répandu, mais c'est du sang des martyrs,

puis les romans de l'époque byzantine, de Théodore Prodromus et celui que l'on «attribue à Eustathius, évêque de Thessalonique», décelant l'imitation (il dit «copie») d'Héliodore, Longus et surtout Achille Tatius. Il remonte alors à l'Antiquité pour mettre à part les *Pastorales* de Longus, *Daphnis et Chloé* — texte qu'il a traduit du grec en latin dans sa jeunesse, et qualifie de

> si obscène au reste qu'il faut être un peu cynique pour le lire sans en rougir.

La postérité indirecte de Longus selon Huet est glorieuse: d'Urfé, Montemayor, le Tasse, le Guarini. Pour Xénophon d'Antioche, *les Babyloniques*, Xénophon d'Ephèse, *les Ephésiaques*, et Xénophon de Chypre, *les Cypriaques*, il reconnaît n'en connaître que les notices de «Suidas» (aujourd'hui la *Souda*). Enfin il connaît l'existence d'un manuscrit de *Chairéas et Callirhoé* :[17]

> Le roman de Chariton que l'on garde au Vatican ne m'est connu que de nom.

Il mentionne encore quelques romans grecs plus tardifs, et conclut cettre revue (d'une précision admirable, pour son époque, mais encore de nos jours) par une remarque, elle discutable, sur le progrès apporté par les Grecs dans la régularité du genre:[18]

---

16 *Ibid.*, 138.
17 *Ibid.*, 100.
18 *Ibid.*, 102.

> Les Grecs qui ont si heureusement perfectionné la plupart des sciences et des arts, qu'on les en a crus les inventeurs, ont aussi cultivé l'art romanesque, et de brut et inculte qu'il était parmi les Orientaux, ils lui ont fait prendre une meilleure forme, en le resserrant sous les règles de l'épopée, et joignant en un corps parfait les diverses parties sans ordre et sans rapport qui composaient les romans avant eux.

Après plus de quarante pages (dans l'édition moderne la plus récente) consacrées au roman grec, Huet traite beaucoup plus brièvement (pp.105 à 112) du roman latin, sans entrer pour Pétrone et Apulée qui le méritaient pourtant, dans le même détail d'analyse que pour Héliodore ou Athénagoras (voir ci-dessus). Il parle un peu plus longuement des romans médiévaux, qu'il n'estime guère: il juge que bien avant le Moyen Age, ce fut Homère «l'honneur des troubadours»[19] et consacre deux pages à ces «anciens troubadours grecs». Il discute l'idée selon laquelle le roman viendrait des Arabes par l'intermédiaire de l'Espagne:[20]

> Feu M. de Saumaise [...] a cru que l'Espagne, après avoir appris des Arabes l'art de romaniser, l'avait enseigné par son exemple à tout le reste de l'Europe.

et conclut à une origine provençale:[21]

> Dans le temps que la romancerie fleurissait en Provence, toute l'Europe était couverte des ténèbres d'une épaisse ignorance, mais la France, l'Angleterre et l'Allemagne moins que l'Italie ... Ce fut donc dans ce mélange des deux nations, que les Italiens apprirent des Français la science des romans qu'ils reconnaissaient leur devoir aussi bien que la science des rimes, comme je l'ai déjà remarqué. Ainsi l'Espagne et l'Italie reçurent de nous un art qui était le fruit de la politesse des Perses, des Ioniens et des Grecs.

Ignorant à peu près complètement la tradition du roman courtois en même temps qu'il affirme que la tradition grecque du roman est

---

19 *Ibid.*, 117.

20 *Ibid.*, 119. Sur la personnalité de M. de Saumaise et ses liens avec Huet, voir la note de F. Gégou *ad loc.*

21 *Ibid.*, 126-127.

passée par la Provence romanisée, et qu'Homère est le modèle des *troubadours*, Huet conclut par une longue prétérition qui semble déverser toute son érudition[22] et par un jugement sévère:

> Il me suffira de vous dire que tous ces ouvrages auxquels l'ignorance avait donné la naissance, portaient des marques de leur origine et n'étaient qu'un amas de fictions grossièrement entassées les unes sur les autres, et bien éloignées de ce souverain degré d'art et d'élégance où les Français ont, depuis, porté les romans.[23]

Huet termine sa Lettre par ce que nous appellerions aujourd'hui une étude sur la "réception" du roman: la place des femmes dans la société française explique selon lui que les hommes aient utilisé le roman pour les séduire.[24] Il est piquant de trouver cette remarque dans un ouvrage qui a longtemps été associé à un roman attribué en couverture à M. de Segrais, en réalité dû à l'une de nos plus grandes romancières, Madame de Lafayette. Reconnaissant que la lecture des romans peut avoir des effets pernicieux, Huet recommande la lecture des «romans honnêtes», et c'est cette conclusion conventionnelle que la tradition retint essentiellement, et répète ensuite à satiété: Bourneuf et Ouellet citent par exemple l'austère Nicole, l'un des maîtres de Port Royal:

> Un faiseur de romans et un poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps mais des âmes de fidèles, qui se doit regarder comme coupable d'une infinité d'homicides spirituels. (*Lettre sur l'hérésie imaginaire*, 1666)

puis Marmontel (*Essai sur les romans considérés du côté moral*, 1787): le roman encourage la passivité et la mollesse, entraîne la confusion entre vice et vertu, c'est en somme un "poison" dangereux.

---

22 *Ibid.*, 136-137: «Je n'entreprendrai pas de vous en faire la liste ni d'examiner si le livre des Amadis des Gaules ...».

23 *Ibid.*, 138.

24 *Ibid.*, 139-140, sous le titre "Réflexions morales" dans l'édition Gégou.

2.3. *Après Huet*

Cette première critique historique du roman resta sans véritable postérité de son temps, et à mon sens jusqu'au dix-neuvième siècle: par exemple Prévost, dans *le Pour et le Contre*, ne retient guère que l'aspect de "libertinage" des romans grecs, ne reprenant de lui-même à Huet que ce qui chez lui prolonge directement Guéret:

> Ce vice trop commun parmi les Ecrivains du siècle passé, semble avoir sa source dans l'imitation des Anciens, qu'on avoit raison de se proposer pour modèles, mais dont on n'avoit pas encore assez de goût pour distinguer les défauts. La plupart des Romans qui nous sont venus de l'Antiquité portent un caractère de libertinage qui est révoltant pour les personnes d'honneur.[25]

et essentiellement l'histoire du soufflet donné par Théagène à Chariclée qui avait osé le "baiser":

> Les femmes n'y gardent aucune mesure; et c'est un autre ridicule d'y voir quelquefois les hommes si sages, que leur retenue ne sert qu'à faire éclater l'impudence de leurs Amantes. Dans le roman d'Héliodore, Théagène donne un soufflet à Chariclée, parce qu'elle avait osé le baiser. Longus fait faire tant de choses indécentes à Chloé, que Daphnis même en ressent de la peine et de l'embarras. Sans parler de l'honnêteté morale qui est ainsi blessée, M. Huet soutient avec raison que cette conduite est absurde, suivant les loix mêmes du Roman.[26]

Dans son rôle de critique, tout se passe comme si Prévost avait lu le roman grec essentiellement à travers l'optique déformante de Guéret, sans que Huet qu'il semble connaître, ait pu amender cette erreur. Il est vrai qu'il "corrige" l'erreur de Guéret dans l'interprétation de l'épisode du soufflet, mais seulement en rapportant — ou prétendant rapporter? — les paroles d'un autre, lui bon lecteur d'Héliodore:

> Un homme de Lettres qui se trouve à ce moment proche de moi, et qui me voit avancer sur la foi de Guéret, Auteur du Parnasse réformé,

---

25 *Le Pour et le Contre*, page 135 (copie de l'édition originale fournie par J. Sgard).
26 *Ibid.*, 135-136.

> que Théagène paya d'un soufflet les caresses de sa chère Chariclée, m'avertit que cette accusation est une imposture affreuse contre un des plus tendres et des plus fidèles Amans de l'Antiquité.[27]

Vrai aussi que Prévost semble être allé vérifier la chose dans le roman lui-même (l'«original»: texte grec ou traduction d'Amyot, ou d'un autre traducteur?), et reconnaît son erreur avec bonne grâce:

> Voici le fait tel que cet avis me l'a fait chercher aussitôt dans l'original. Les deux Amans après avoir été séparés par diverses avantures, se rejoignent heureusement aux environs de Memphis. Mais ne s'attendant à rien moins qu'à ce bonheur, Théagène se promenoit le long des murs de la Ville, lorsqu'il fut reconnu de loin par Chariclée. Cette tendre fille, comme percée de cette vue, court vers lui avec une sorte de fureur, et s'étant jetée à son cou sans prononcer une seule parole, elle ne trouvoit de force que pour sanglotter et pour gémir. Lui, qui loin de la remettre à la première vue, la prit d'autant plus aisément pour une coureuse, qu'elle s'étoit barbouillé le visage dans ses courses, et que ses habits étoient en mauvais ordre, la repoussa d'abord de toute sa force, et ne pouvant se délivrer autrement de ses importunités, il lui donna enfin un soufflet. On voit clairement par ce récit que l'Auteur du Parnasse réformé a pris fort mal le sens d'Héliodore, et que toutes les railleries qu'il fonde sur son erreur deviennent également fausses et insipide. (...) L'erreur ou j'étois tombé et dont on m'aide à me relever, ne m'auroit pas rendu si coupable que Guéret, parce qu'un exemple de moins ne pouvoit rien changer à la vérité de mon observation.[28]

Mais rien ne prouve absolument dans son œuvre critique que Prévost ait lu *les Ethiopiques* en entier. Nous aurons une impression bien différente de la culture de Prévost d'après la lecture de ses romans, essentiellement de l'*Histoire d'une Grecque moderne*. Cela pourrait s'expliquer par un parti-pris "moderniste", à moins que véritablement Prévost n'ait pas lu et apprécié les romans grecs eux-mêmes, et qu'il n'ait été influencé que par la tradition indirecte: Il reconnaît en effet explicitement l'importance de Mademoiselle de Scudéry.[29]

---

[27] *Ibid.*, 140.
[28] *Ibid.*, 140-143.
[29] *Ibid.*, 136-137.

3. *La tradition indirecte*

La tradition critique, du seizième au dix-huitième siècle, n'est donc marquée que par un ouvrage important, celui de Pierre Daniel Huet; partout ailleurs, on se contente en général de critiquer le roman au nom des conséquences morales qu'il peut avoir sur le lecteurs, son public féminin en particulier; et le roman grec est alors, sauf exception, accusé de "libertinage", y compris par les auteurs du dix-huitième siècle qui aujourd'hui nous semblent avoir été le plus loin dans l'illustration de l'esprit libertin, bien que parfois plus véritablement abbés qu'Héliodore et Achille Tatius ne furent évêques.

Mais il faut attacher au moins autant d'importance à la tradition indirecte en Europe qu'à la critique.

3.1. *Influences littéraires*

Ainsi, le roman grec fut connu et aimé dans l'Europe des Lettres, de la Renaissance au dix-huitième siècle surtout. Nous avons déjà vu à travers Huet et d'autres critiques anciens quelques unes des influences qu'il a exercées, sur d'Urfé et les Scudéry par exemple. Les modernes ont fait une étude systématique de ces influences, qu'il n'est pas question de recommencer ici: on se reportera à l'analyse du roman baroque par Molinié (1982) et au panorama d'ensemble dressé par Hägg:[30] Cervantes, Sidney, Honoré d'Urfé, Mademoiselle de Scudéry, Racine, Goethe essentiellement, et l'on renverra aux travaux spécialisés qu'il cite (d'Oeftering, 1901, Boehlich, 1956, Highet, 1967, Sandy, 1979, 1982, Wolff, 1912) ainsi qu'aux monographies (Zandvoort, 1929, sur Sidney; Stegmann, 1971 et Riley, 1962 sur Cervantes) et aux témoignages dont il rend compte: le *Mémoire* de Louis Racine sur la vie de son père, les témoignages de Goethe sur ses lectures et son goût pour Longus (E. Grumach, 1949). Highet décèle une importante influence sur Richardson et sa *Pamela* (1740).

---

[30] Hägg, 1983, chapitre VIII, 192 à 213.

A la postérité littéraire mentionnée par Highet, Molinié et Hägg, nous ajouterons des remarques plus personnelles sur l'abbé Prévost, déjà cité pour son *Pour et le Contre*: nous reparlerons de ses romans, en particulier de l'*Histoire d'une Grecque moderne*, pour des ressemblances de détail qui semblent témoigner d'une bonne connaissance du roman grec, même s'il est traité ironiquement. Jean Jacques Rousseau aussi, avant l'Amyot des *Hommes illustres* de Plutarque qu'il cite si souvent, a très probablement connu Amyot traducteur d'Héliodore et Longusparmi les romans laissés par sa mère, bien qu'il ne cite pas explicitement dans les *Confessions* les titres des romans qu'il lisait avec son père :

> Ma mère avoit laissé des Romans. Nous nous mimes à les lire après soupé mon père et moi. Il n'étoit question d'abord que de m'exercer à la lecture par des livres amusans; mais bientot l'intérest devint si vif que nous lisions tour à tour sans relâche, et passions les nuits à cette occupation.[31]

Mais il dit explicitement combien l'impression faite sur lui par l'Antiquité fut forte:

> Je me croyois Grec ou Romain; je devenois le personnage dont je lisois la vie.

et il a sûrement connu *Daphnis et Chloé*, dont le sujet s'accordait mieux que tout autre avec ses choix personnels, même si nous pouvons aujourd'hui trouver avec F. Zeitlin (1990) la “nature” plutôt sophistiquée dans ce roman: Rousseau projetait un opéra sur ce thème dont il nous reste quelques poèmes,[32] préfigurant la musique de ballet de Maurice Ravel, et l'influence en est sensible dans *la Nouvelle Héloïse*. On peut penser aussi que Bernardin de Saint Pierre doit beaucoup à Longus et Héliodore ou à Amyot, et que son île de France est décrite à travers le prisme de la pastorale et du jardin édénique du roman grec. On reverra plus loin, par exemple,

---

[31] *Confessions* I, éd. de la Pléiade, page 8.

[32] Voir les pièces poétiques *Daphnis et Chloé, duo*, et *Romance de Philétas*, éd. de la Pléiade, tome II, pp. 1165-66, et le *Deuxième dialogue*, tome I, p. 831.

les thèmes du berceau et de la fraternité des deux enfants, ou celui du bain.[32]

3.2. *La tradition déguisée (parodiée?):* L'Histoire d'une Grecque moderne *de l'abbé Prévost* [33]

Dès le titre, l'*Histoire d'une Grecque moderne* a l'aspect d'un "programme".[34] En montrant quelques unes des sources antiques possibles, je voudrais suggérer que Prévost a aussi voulu jouer sur les mots, et voiler son inspiration sous le masque de son héroïne: ce n'est pas "*la Grecque*" qui est moderne chez Prévost,[35] c'est l'"*Histoire*". C'est ce qu'un examen attentif de la tradition romanesque grecque tentera de montrer. *Histoire d'une Grecque*: tous les romans grecs de l'Antiquité[35] pourraient mériter ce titre, celui de Chariton avec Callirhoé, d'Achille Tatius avec Leucippé, de Xénophon d'Ephèse avec Anthia, de Longus avec Chloé, d'Héliodore avec Chariclée. L'héroïne ou le couple des héros joue un rôle si important que souvent, c'est le type de titre qui a prévalu.

Grecque? Sauf *Daphnis et Chloé* qui manifeste une étonnante unité de lieu dans l'île de Lesbos, les romans grecs semblent parfois penser qu'il n'y a d'aventure romanesque qu'hors de Grèce (voir ci-dessus, chapitre I,1.1). Mais, outre les cinq romans conservés par une tradition continue, même s'ils ne jouissent pas tous de la même

---

[32] Voir M. Gilot, à paraître.

[33] Cette recherche m'a été inspirée par la publication, sous la direction de Jean Sgard, de l'*Histoire d'une Grecque moderne*, parmi les *Oeuvres complètes* de l'abbé Prévost. Une première version de mon travail a été publiée par les soins de Jean Sgard dans les *Cahiers Prévost d'Exiles*, 6, 1989, qui m'a encouragée à poursuivre. Je l'en remercie.

[34] Voir sur ce titre Jean Sgard, à paraître. Le terme "grec moderne" pour désigner la langue aussi bien que pour le peuple, a un étrange aspect: il implique que le "vrai" grec est celui de l'Antiquité, et ne peut pourtant satisfaire le spécialiste de cette période, qu'il rejette dans le domaine de la "langue morte". Mon intérêt pour le roman de Prévost vient en partie de ce qu'il montre l'ancienneté de ce terme, que je croyais bien plus récent. J. Sgard me signale que le P. Buffier (*Nouveaux élémens d'histoire et de géographie*, 1718) parle de «la Grèce d'autrefois, ou ce que nous appelons aujourd'hui la Turquie du midi».

[35] Et même les romans byzantins: je me contenterai ici de renvoyer à Hägg, 1983.

réputation,[37] un papyrus a conservé le texte d'un plus ancien roman sur Ninos et Sémiramis: la première héroïne romanesque officielle, si l'on peut dire, déjà orientale, manifeste les tendances "exotiques" du genre. Bien avant ce texte, Xénophon — écrivain attique, conservateur en politique — avait jeté les bases de l'orientalisme romanesque en racontant dans la *Cyropédie* les amours de la belle Panthée, prisonnière de Cyrus, et de son mari:[38] on pourrait conclure que le roman grec, avant même d'exister comme tel, est oriental, ce qui concorde avec les sources orientales du genre analysées par Huet.

En tout cas, la Grecque de Prévost, prisonnière d'un sérail turc, se conforme à cet "orientalisme" au début du roman: le modernisme, sur ce point, est dans la deuxième partie du roman, située à Paris, où Ferriol a ramené Théophé. Le voyage de Constantinople à Paris — probablement conforme en outre à la "réalité" vécue par Ferriol — marquerait la volonté de Prévost d'affirmer à la fois le rattachement à une tradition ancienne, même contestée, et sa volonté d'innovation.

En fait, parmi les romanciers grecs, seuls les romans de Chariton, d'Achille Tatius et de Longus semblent avoir eu pour titre le nom de leurs héros, et dans tous les cas, il s'agit de l'"histoire", non d'une Grecque, mais d'un couple (grec ou hellénisé): Chéréas et Callirhoé pour Chariton, Leucippé et Clitophon pour Tatius, Daphnis et Chloé pour Longus;[39] il faut évidemment ajouter l'anonyme auteur de *Ninos et Sémiramis* Dans les autres cas, un titre faisant allusion au cadre géographique et au thème du voyage essentiel dans le roman, ainsi qu'à des légendes locales, semble avoir prévalu: c'est le cas de Xénophon (d'Ephèse), *Les Ephésiaques,* et de Jamblique, *Les*

---

[37] Voir ci-dessus, 1. La Renaissance du Roman et la traduction de Jacques Amyot, et 2. La tradition critique classique.

[38] Comme les romans d'Héliodore et de Longus, le roman de Panthée a exercé une influence considérable sur la littérature et la peinture à l'époque classique: outre Mademoiselle de Scudéry, il faut citer Tristan L'Hermite et le peintre Laurent de La Hyre.

[39] Encore que l'on trouve aussi fréquemment le titre de *Pastorales*: il semble difficile de savoir quels étaient les titres dans l'Antiquité, et encore davantage quel était le titre choisi par l'auteur.

Babyloniaques.[40] Le roman d'Héliodore, probablement l'un des derniers de la série, a dans la tradition un double titre: *Les Ethiopiques* ou *Histoire de Théagène et Chariclée.*

A vrai dire, le roman de Prévost est bien comme les romans antiques l'histoire d'un "couple", Ferriol et Théophé, ou l'histoire d'un amour. Mais il semble bien que la concentration apportée par le titre sur "*une Grecque*" fasse partie des intentions mystificatrices, ou si l'on préfère, du "modernisme" de Prévost: le roman raconte la déchéance de Ferriol, et, la racontant à la première personne, sous forme autobiographique, la présente comme l'histoire de la femme qui l'a causée, comme si l'ancien ambassadeur de France ne pouvait prendre conscience du besoin qu'il a "maintenant" de raconter — et peut-être de tenter d'éclaircir — cette aventure qui a changé le cours de sa vie qu'en la mettant sous le nom de Théophé.

Mais il me semble que la volonté de l'abbé de renouveler le genre romanesque en reprenant la tradition de l'Antiquité ne s'arrête pas au caractère programmatique impliqué par le titre. Plusieurs des thèmes de *l'Histoire d'une Grecque moderne* pourraient s'expliquer comme hérités des *topoi* romanesques qui sont déjà présents dans le roman grec, et que l'on retrouvera dans les prochains chapitres, depuis le *topos* général de l'amour comme sujet du roman jusqu'aux détails de la narration, en passant par le cadre spatial et les "rôles" des personnages. S'il ne semble pas que l'on trouve dans l'oeuvre critique de Prévost de témoignage direct de sa lecture de ces romans (prudemment, il met certains détails dans la bouche d'amis)[41], cette absence ne prouve pas non plus qu'il ne les ait pas lus, en grec ou en traduction française ...

Certains *topoi* se retrouvent d'un roman à l'autre, par exemple les pirates, les tempêtes en mer, et en général, remontent alors à l'épopée homérique: l'*Odyssée* comme source du roman montre que ce genre, si souvent réécrit par les modernes, se présente déjà dans l'Antiquité comme un *palimpseste* au sens de Genette. Dans d'autres cas, la récurrence est plus particulière à un auteur, en

---

[40] Tous deux déjà connus de Huet, voir ci-dessus, 2.

[41] Voir ci-dessus, 2.3 les références à *Le Pour et le Contre.*

particulier alors Achille Tatius et Héliodore, qui s'avèrent les plus "originaux" du groupe.[42] Mais pour Prévost, qui a le plus de chances d'avoir connu Longus et Héliodore, peut-être Achille Tatius, mais ni Xénophon, ni Chariton, cela n'a finalement guère d'importance.

3.3. *Le roman grec et les Beaux Arts*

Enfin, une autre forme d'influence indirecte ne peut pas être négligée, celle que le roman grec a exercée sur les arts, arts plastiques et musique.

Les palais aristocratiques furent dès le seizième siècle décorés de scènes tirées des *Ethiopiques*: ainsi Fontainebleau, Cheverny, le palais royal d'Elsinore au Danemark, les palais des princes allemands. La peinture de cour montre combien le roman d'Héliodore[43] et ses diverses éditions et traductions firent rêver la noblesse européenne. *Daphnis et Chloé* a aussi beaucoup inspiré peintres et graveurs.[44] Mais la musique joue dans le récit de Longus un rôle tellement capital[45] — alors que la peinture est au premier plan dans celui d'Héliodore — que l'on ne s'étonne guère que le premier ait inspiré essentiellement les peintres, le second les musiciens encore davantage: Rousseau, on l'a dit, projetait un opéra

---

[42] Pour des critères de reconnaissance du *topos* romanesque autres que la récurrence, voir ci-dessus, Introduction, p.4.

[43] Voir sur ce point essentiellement l'article de W. Stechow (1953), fondateur dans ce domaine; le chapitre VIII de Hägg (1983, 192-213) fait une synthèse des influences exercées par chaque roman dans tous les domaines; en ce qui concerne la peinture, on complètera sa bibliographie sur l'influence d'Héliodore à travers Amyot par l'article de B. Lossky in *Fortunes de Jacques Amyot* (1986)

[44] Voir le Supplément iconographique de Hägg (1983, 214-227). Le peintre Ambroise Dubois avait réalisé pour le chateau de Fontainebleau, outre la série tirée d'Héliodore, pour le Cabinet du Roi, un cycle destiné au Cabinet de la Volière sur le thème des *Amours pastorales*, voir F. Lestringant in *Fortunes de Jacques Amyot* (1986). Un siècle et demi après Dubois, le Régent Philippe d'Orléans, inspiré par Dubois ou recourant directement à Longus-Amyot, réalisa une trentaine de gravures d'après Longus, avec une prédilection pour les scènes "galantes" (voir par exemple "Les petits pieds" dans le supplément de Hägg).

[45] Sur le rôle de la musique dans *Daphnis et Chloé*, voir Zeitlin, 1990, 452-455, avec la bibliographie.

sur le thème de *Daphnis et Chloé*, Maurice Ravel en a fait une charmante musique de ballet.

Mais là encore, les influences souterraines, non explicites dans les titres des œuvres, sont peut-être aussi importantes que l'inspiration directe.

Weinreich (1962), suivi par Sandy (1982, 124) pense que l'*Aïda* de Verdi, dont le livret est dû à un célèbre égyptologue français, Auguste Mariette, qui le composa spécialement pour l'ouverture du canal de Suez, s'inspire des *Ethiopiques.*, ce qui mérite une recherche plus précise. Avant Verdi, je tends à croire que l'atmosphère de mystique laïque et l'égyptomanie de la *Flûte enchantée* a aussi beaucoup de chances d'avoir subi — entre autres — l'influence de la mystique de l'amour unique, épuré par les épreuves de la prison, des cavernes et du feu, exprimée chez Héliodore. Là encore, une recherche détaillée est à faire:[46] on peut en tout cas être sûr qu'Héliodore était connu, et lu, à Vienne au temps de Mozart, à Paris et en Italie au temps de Mariette et Verdi.

---

[46] Voir le mémoire de DEA de D. Toledano sur *les Ethiopiques, la Flûte Enchantée* et *Aïda* (Grenoble, 1992, travail non publié).

CHAPITRE III

L'ESPACE ET LA POPULATION DU ROMAN

LIEUX ET LIEUX COMMUNS

L'aperçu sur l'histoire du roman et de l'influence exercée par les romans grecs sur l'Europe des Lettres et des Arts du seizième au dix-huitième siècles, dans le chapitre précédent, a permis de déceler la rémanence de "lieux communs" du roman, qui sont parfois ceux de la rhétorique générale, connus depuis l'Antiquité sous le nom de τόποι, parfois plus spécifiques du genre romanesque, éléments de récit, images et figures de rhétorique par exemple.

Nous voudrions ouvrir cette étude de la topique romanesque, comme le nom grec de τόποι et le nom français de "lieu commun" y invitent, par une étude des lieux et de la population romanesques: le déroulement narratif topique viendra ensuite. Le chapitre I, déjà, s'intéressait à l'espace du roman, en réfléchissant sur la manière dont la "vraie vie" se reflète dans le genre. Il s'agissait alors de l'espace de vie des personnages, de la géographie et de l'espace social dans lequel ils se meuvent. Cette étude nous a déjà permis de voir que ce n'est nullement de l'espace réel du romancier qu'il est question dans le roman, mais d'une géographie, d'une société et de *realia* médiatisés par la représentation. Nous retrouverons ici le même phénomène, accentué encore par le fait que les représentations dont il sera question dans ce chapitre sont héritées dans le roman d'une tradition littéraire antérieure faisant que le romancier ne prétend même pas situer pas son intrigue dans le cadre "réel" d'une fête religieuse, d'une caverne ou d'une plage, mais dans le cadre littéraire topique venu des anciens mythes, d'Homère, de la tragédie classique, de la poésie lyrique et élégiaque, des *Idylles* de Théocrite, ou de la Comédie nouvelle.

1. *L'espace topique du roman*

Les personnages de roman voyagent, et semblent à première vue[1] se déplacer dans le monde réel, l'espace de référence commun à l'auteur et à son public, avec quelques excursions exotiques dans des lieux inconnus du public, Ethiopie ou Orient lointain, qui piquent sa curiosité. En fait, on a déjà dit que sauf exception, cet espace n'est jamais décrit dans ses particularités, à part quelques détails comme la description du phare d'Alexandrie chez Achille Tatius, une description de girafe, d'hippopotame ou de crocodile. Partout dans le monde, les personnages retrouvent le même cadre grec et les mêmes mythes, même dans la décoration officielle des cités en Phénicie ou en Egypte.[2] Mais cela n'est que le cadre extérieur du roman, son décor au sens le plus banal du terme. On rencontre dans les romans grecs une autre forme de l'espace, beaucoup plus importante en profondeur, et si les personnages paraissent aller de Tyr à Alexandrie, en réalité, ils vont de leur maison familiale dans un bateau qui les expose aux pirates, vers l'aventure des grands chemins qui les amène en prison, vers la cachette d'une caverne, ou l'épreuve du bûcher. Ces espaces symboliques, qui mettent à l'épreuve leur force de caractère et leur constance autant que leur amour, sont les étapes d'un voyage, certes, mais surtout d'une progression intérieure.

1.1. *La maison familiale et le monde extérieur*

Nous avons déjà évoqué la maison et la famille comme données factuelles du roman, faisant partie du cadre réaliste destiné à créer l'illusion romanesque. Mais cette maison de famille a aussi un rôle symbolique: c'est l'espace que les personnages doivent quitter pour devenir eux-mêmes, pour entrer dans le cycle des épreuves qui leur permettra, à la dernière page, d'accéder au bonheur partagé. Aucun

---

[1] Voir le chapitre I, 1.1, "le monde du roman".

[2] Nous ne poussons pas la caricature: c'est Achille Tatius qui décrit une peinture représentant l'enlèvement d'Europe par Zeus, accrochée dans un parc à Sidon, deux peintures symétriques représentant Andromède et Prométhée, dans un temple de Péluse en Egypte. L'art phénicien, babylonien, égyptien ou éthiopien n'est jamais décrit dans sa spécificité.

des héros de roman ne vit le roman à l'intérieur de cette maison familiale: la rencontre amoureuse se fait à l'extérieur, dans la rue et dans une fête en général; après la rencontre, les héros quittent leur famille et leur ville pour affronter le vaste monde. Achille Tatius est original de ce point de vue, puisque tout le début de l'aventure d'amour de Clitophon et Leucippé se passe dans le cadre étroit de la maison familiale de Clitophon, salle à manger, couloirs, chambres et jardin. Mais cela ne dure que quelques pages, jusqu'à l'enlèvement de la jeune fille: on rejoint alors les espaces topiques du genre.

Degré zéro du roman, *les Ephésiaques* met en scène la rencontre dans une fête d'Artémis; le romancier ne s'embarrasse pas de chercher une raison au départ en voyage des deux héros, et dit que les parents ont décidé de les envoyer au loin après leur mariage, bien que l'oracle de Colophon (I,6) leur ait annoncé les malheurs qui s'ensuivraient:

> Ils décidèrent, après avoir longtemps délibéré, de conjurer, autant qu'il se pouvait, les cruelles menaces de l'oracle et d'unir les jeunes gens par le mariage; c'était là pensait-ils, la volonté du dieu prophète. Ils résolurent, en outre, de les faire après le mariage, voyager pendant quelque temps (I,7).

La superstition religieuse fait que l'on provoque, en pleine conscience, les malheurs annoncés par le dieu. Les autres romanciers, plus habiles, justifient le départ: Chariton marie Callirhoé et Chéréas aussi rapidement que Xénophon d'Ephèse, mais la jalousie de Chéréas provoque le coup de pied et la mort apparente de Callirhoé,[3] son enterrement, son enlèvement par les pirates et sa vente à l'intendant de Dionysios.

Achille Tatius est plus sophistiqué: Leucippé est accueillie dans la maison familiale des parents de Clitophon, et c'est au cours du banquet d'accueil, à l'intérieur donc de la maison mais dans les pièces de réception, qu'a lieu la magie du "premier regard". Ensuite, si l'union des jeunes gens ne se fait pas dans la maison, dans la chambre de Leucippé où Clitophon a pu pénétrer par ruse,[4] c'est

[3] Voir ci-dessous, chapitre III,1.4; chapitre VIII,4.

[4] Voir ci-dessus, chapitre I, 1.1, sur la fabrication des clés et les complicités utilisées.

sans doute uniquement à cause de l'irruption de la mère de la jeune fille. Découverte qui provoque le départ: Clitophon enlève Leucippé, ils partent en bateau pour Alexandrie.

Pas de véritable maison de famille pour les trois "enfants trouvés" du roman, Daphnis, Chloé et Chariclée. Mais la maison de son père adoptif est pour Chariclée ce qu'est la maison de Clitophon chez Achille Tatius: après la rencontre en public, c'est l'espace solitaire où la "blessure" et la "maladie d'amour"[5] font leur effet, c'est la chambre où s'installent l'insomnie et la fièvre, au point que le naïf Chariclès fait intervenir la médecine. Et bien sûr, il faut quitter cette maison pour que le roman suive son cours: Calasiris manigance l'enlèvement de Chariclée par Théagène, et le départ, comme chez Achille Tatius, pour l'Egypte.

Daphnis et Chloé, eux, ont deux types de maison, la maison des parents adoptifs, où, semble-t-il, l'événement romanesque ne peut advenir: c'est l'espace dans lequel l'hiver renferme les héros, chacun de son côté, mettant fin aux jeux érotiques de la belle saison. Daphnis essaie de rompre cet isolement en rendant visite, sous un prétexte maladroit, à Chloé, mais il échoue, dans un premier temps du moins, et sa tentative ne fait que prouver au lecteur que la maison familiale est l'endroit dont il faut s'échapper pour qu'arrive le roman. L'autre maison de Daphnis et Chloé, c'est l'endroit dans lequel chacun d'entre eux a été trouvé, allaités par une brebis et une chèvre, la grotte des Nymphes en particulier, ou Chloé a été découverte. Symbole évident du lien parental et des origines des héros, la grotte est le cadre privilégié de leurs ébats amoureux: c'est là qu'ils se baignent nus tour à tour et que la vue du corps de l'autre éveille le premier désir. Pour quitter la maison familiale où le roman est interdit, Daphnis et Chloé n'ont pas besoin de quitter l'île de Lesbos; il leur suffit de retourner dans l'espace dédié à Pan et aux Nymphes, l'espace des origines et de l'eau purificatrice: c'est là que le regard de l'un sur l'autre et les premiers touchers sont possibles.[6]

Le contraste entre la maison familiale qu'il faut quitter et l'espace extérieur, seul possible pour les événements romanesques, est donc

---

5 Ci-dessous, chapitre VI, 2.

6 On retrouve cet épisode du bain dans *Paul et Virginie*, voir M. Gilot, à paraître.

le point de départ topique du roman, avec des variations plus ou moins habiles.[7]

On pourrait aussi parler de la chambre, en particulier des chambres de jeunes filles, déjà évoquées à propos des nuits d'insomnie de Chariclée ou de la nuit d'amour entre Clitophon et Leucippé, providentiellement interrompue par l'irruption de Panthée, mère de la jeune fille. On retrouvera à propos du thème du "premier regard" celui de la fête religieuse.[8] Nous voudrions suivre ici le fil le plus fréquemment tissé par les romanciers grecs, pour évoquer, après la maison, le navire, puis le jardin.

1.2 *Le navire*

Le voyage romanesque se fait le plus souvent en bateau, au moins au départ, ce qui oblige le romancier à choisir comme point de départ du roman un port (Syracuse, Sidon, Tyr, Ephèse) ou une ville peu éloignée de la mer (Delphes). Les héros embarquent ensemble, sous les yeux de leur famille dans *les Ephésiaques*, ou plus clandestinement quand le jeune homme doit recourir à un enlèvement (chez Achille Tatius et Héliodore).[9] Chez Chariton, la jeune femme est enlevée et emmenée en bateau, mais d'emblée séparée de son mari, qu'elle ne retrouvera vraiment qu'à la fin du récit: le navire devient prison, symbole de sa solitude et de son malheur:

> "Toi, mon père, disait-elle, sur ces mêmes eaux tu as vaincu trois cents navires athéniens et voici que ta fille est enlevée sur une petite barque et que tu ne viens pas à son secours. ... Comme il valait mieux pour moi demeurer couchée dans la tombe! Certainement, Chéréas aurait été enseveli près de moi; et maintenant, vivants comme morts, nous voici séparés!" (*Ch. et C.*, I,11)

---

[7] Pour le roman moderne, on renverra aux remarques pénétrantes de M. Raimond sur la maison Grandet (1988, 159-160) et à ses paragraphes sur «la chambre et l'espace du dehors» et «la maison mère» (*ibid.*., 166-168).

[8] Pour l'aspect réaliste, ci-dessus, chapitre I, 1.3. Pour le *topos* du premier regard, ci-dessous, chapitre VI,1.

[9] Voir aussi dans le récit inséré dans *les Ephésiaques* le récit de l'enlèvement de Thelxinoé par Aigialée, ci-dessous, 2.3.

De toute manière, même quand ils partent ensemble, les héros sont tôt ou tard séparés et affrontent séparément le danger des pirates de mer. Car le navire dans le roman ne va jamais sans tempêtes et sans pirates: on retrouvera ces *topoi*,[10] et ils se prolongeront, même dans le roman psychologique de l'Europe classique et des Lumières: ainsi dans l'*Histoire d'une Grecque moderne* l'épisode de la conspiration entre des passagers apparemment anodins au large de Livourne, manœuvre qui faillit aboutir à l'abandon du narrateur en Corse et fut heureusement déjouée par son valet de chambre.

1.3. *le jardin*

On doit à Ernst Robert Curtius une analyse magistrale du "paysage idéal" que l'imaginaire médiéval et classique, aussi bien littéraire que pictural[11] doit aux sources anciennes, Homère, Platon, Théocrite et Virgile.[12] Mais Curtius ne s'est pas attardé sur le genre romanesque:

> ... on n'a jamais cessé de découvrir l'Arcadie, pour la seule raison que les thèmes pastoraux n'étaient liés à aucun genre, à aucune forme poétique. Ils ont pénétré dans le roman grec (Longus) et de là dans ceux de la Renaissance. (Curtius, 1986, 308).

Il est vrai que Longus introduit effectivement dans son récit le cadre pastoral conventionnel (bosquets faits de plusieurs espèces d'arbres, fraîcheur de la grotte des Nymphes, etc.), dès la description initiale du tableau, dans le récit inséré de Philétas sur l'Amour au jardin[13] et dans la description du jardin d'agrément de Lamon, qu'il embellit

---

[10] Ci-dessous, chapitre VIII, 1; chapitre X, 4.

[11] Je pense à Poussin et à le Lorrain, pour ne citer que des peintres français, classiques, et les plus grands.

[12] Curtius, 1986, chapitre X du tome I, 301-326. Curieusement, S. Bartsch omet les descriptions de jardins dans son étude (1989). Outre les études "classiques" sur le thème du jardin, je dois signaler qu'une grande stimulation m'est venue de la lecture d'un article sur le jardin d'Eugénie Grandet chez Balzac (R. Debray-Genette, 1986). Sur le thème du jardin comme produit de la polarité entre l'art et la nature, voir aussi l'article de F. Zeitlin (1990).

[13] Passage cité chapitre IV,2.

encore pour la visite du maître, et qui sera dévasté par un berger jaloux amoureux de Chloé:[14]

> Ce jardin était une fort belle chose, pareille aux jardins royaux. ... Il y avait là tous les arbres: pommiers, myrtes, poiriers, grenadiers, figuiers et oliviers ... Tout était bien divisé et séparé, les troncs étaient éloignés les uns des autres, mais, en l'air, les branches se réunissaient et entremêlaient leurs feuillages, et il semblait que ce qui était un effet de la nature fût un effet de l'art. Il y avait aussi des carrés de fleurs ... Il y avait là, en été, de l'ombre, au printemps, des fleurs, à l'automne, des fruits, et, en toute saison, c'était un endroit de délices. (*D. et C.*, IV,1)

Curtius ne s'intéresse pas à la spécificité du cadre choisi par Longus, liant même le thème pastoral, en citant Snell, à une géographie précise qui ne tient pas compte de *Daphnis et Chloé* :

> ... les bergers sont localisés dans un pays particulier, la Sicile; et plus tard l'Arcadie. (Curtius, 1986, 307)

Pourtant, si Longus situe explicitement le récit à Lesbos, rompant avec le *topos* hellénistique arcado-sicilien, ce n'est pas sans intention: je pense que le patronage d'Alcée et de Sappho, les grands poètes lyriques de cette île, n'y est pas étranger. Surtout, me semble-t-il, en remontant vers des traditions antérieures à Théocrite et à l'époque hellénistique, Longus retrouve un des caractères importants du thème pastoral que la poésie de cette époque semble avoir oublié, car la Sicile est trop grande pour avoir les caractères habituels d'une île: l'insularité. Les paradis homériques étaient dans des îles, que Curtius mentionne d'ailleurs:[15] l'île des Phéaciens, l'île aux Chèvres, l'île de Syrié, Ithaque même, gouvernée par ce "bon roi" qu'est Pénélope en l'absence d'Ulysse: Longus se conforme donc à la tradition homérique qui lie le jardin fertile et le pays d'utopie.[16] En outre, le thème du jardin dans l'île, microcosme dans le microcosme (on remarquera la variété des essences d'arbres fruitiers

---

[14] Sur cet épisode, voir Winkler, 1989, 123, ainsi que Zeitlin, 1990, 444-445.

[15] Curtius, 1986, 304-305.

[16] Sur les sources homériques de la tradition utopique grecque, voir J. Ferguson, 1975. Pour les prolongements modernes, on renverra pour le thème de l'île chez Defoë et Jules Verne à Barthes, 1970 et Racault, 1986.

dans le verger: la même variété règne dans toute la description, que nous avons abrégée considérablement), permet un effet de spécularité intéressant, d'autant qu'à l'intérieur de cette île-jardin comportant un jardin édénique se trouve aussi une grotte, tout aussi paradisiaque, dans laquelle si l'on suit l'interprétation de Winkler, se trouve une représentation de l'île-jardin.[17] Pour appuyer cette idée de l'emboîtement concerté des jardins idéaux chez Longus, on remarquera que dans deux épisodes parallèles, comme en écho, le calme du paradis est troublé par des intrus: le paradis insulaire par des pirates, qui enlèvent Daphnis et son troupeau et tuent Dorcon, le jardin de Lamon par le berger jaloux Lampis. Ces menaces compromettent un moment l'ordre idéal de la nature, mais cet ordre est rétabli, au prix du deuil de Dorcon et des fleurs saccagées.[18]

La Lesbos de Longus, pour moi, n'est donc nullement un cadre "réel", mais un *topos* encore plus "littéraire" que la Sicile de Théocrite, l'Arcadie ou la vallée de Tempé des poètes élégiaques.

Rien d'étonnant à ce que la description topique du jardin paradisiaque se rencontre dans ce roman de l'amour champêtre. La preuve du caractère topique de ce thème est plutôt dans les autres romans: et c'est là que la formule de Curtius citée ci-dessus, «ils ont pénétré dans le roman grec» me semble appropriée, car on n'attend pas de description de jardin chez les romanciers du voyage.

Dans *Leucippé et Clitophon*, on la trouve pourtant dès l'ouverture, puisque c'est dans un jardin (un sanctuaire, puisque le narrateur vient y offrir un sacrifice d'actions de grâces à Astarté, I,1) que l'on voit un tableau représentant l'enlèvement d'Europe, lui-même situé dans le même paysage peint. La variété des plantes, arbres et fleurs, la présence de l'ombre et de sources montrent la permanence des éléments hérités d'Homère et du *Phèdre*. Mais un peu plus tard, on retrouve un jardin dans le récit lui-même, celui de la maison familiale, où après l'éblouissement de la première rencontre Clitophon voit à nouveau Leucippé, dans l'ombre mouvante des feuillages:

---

[17] Voir ci-dessous, chapitre VII, 1.

[18] Voir encore Zeitlin, 1990, *loc. cit.* (sous le titre "Gardens of Desire"): le rôle des deux "jardins" de Daphnis et Chloé, celui de Philétas dans lequel joue le petit Eros et celui que Lamon soigne pour l'agrément de son maître, est analysé de manière détaillée, montrant que dans le jardin c'est l'art qui produit l'apparence de naturel.

> Elle était dans le jardin de notre maison. ... A l'intérieur de cette colonnade se trouvaient toutes sortes d'arbres. ... Au milieu des fleurs jaillissait une fontaine, et autour de cette source avait été dessiné, par la main de l'homme, un bassin carré. L'eau servait aux fleurs de miroir, si bien que le parc paraissait être double, l'un en réalité, l'autre dans son reflet ... (*L. et C.*, I,15)

On notera dans ce passage (encore considérablement abrégé ici) les similitudes avec la description de Longus, bien sûr, mais aussi l'insistance de type "baroque" sur la ressemblance entre le naturel et l'artifice, les jeux d'eau et de reflets en particulier.[19] La nature embellie par l'art ou spontanément plus sophistiquée que lui, tel est le cadre idéal de la deuxième rencontre, les moeurs amoureuses des espèces animales fournissant au maladroit Clitophon une entrée en matière.

Le *topos* du jardin ne "pénètre" pas chez Xénophon d'Ephèse ni Chariton: la maison de campagne de Dionysios est sûrement un signe extérieur de richesse et de puissance, mais Callirhoé ni les autres personnages ne s'intéressent au spectacle du jardin qu'elle doit comporter. Le cadre campagnard sert tout au plus d'habitat pour les morts: on enterre richement Callirhoé, après le coup de pied malheureux de Chéréas, dans la campagne de Syracuse; elle-même fait construire pour Chéréas un tombeau vide comparable dans les environs de Milet. Syracuse, Milet, Babylone, le roman de Chariton est essentiellement citadin. Et, déception, les jardins suspendus de Babylone ne sont pas évoqués, alors que c'était un des *topoi* des merveilles orientales, et que le *topos* de la description de jardin, dans le roman grec, vient très probablement de la tradition orientale: rappelons que Xénophon (d'Athènes), revenu de Perse, se fit installer à Scillonte dans le Péloponnèse un parc qu'il décrit dans l'*Anabase*, fort ressemblant aux *paradeisoi* perses décrits dans la *Cyropédie*, l'*Economique* et les *Helléniques*.[20]

On ne trouve guère de descriptions de jardins comme cadre du récit non plus chez Héliodore. Mais on y rencontre le *topos* du microcosme pastoral comme œuvre d'art, gravé en intaille sur une

---

[19] Voir J. Rousset, 1953 sur ces thèmes dans la littérature baroque, peut-être influencée en particulier par Tatius.

[20] Sur les descriptions de jardins chez Xénophon, voir S.W. Hirsch, 1985, note 11 du chapitre I, avec les références aux oeuvres de Xénophon et la bibliographie.

bague que Calasiris marchande avec Nausiclès: la description[21] est très sophistiquée, montrant l'espace gravé comme un jardin clos, ou une île-jardin, d'où suivant le *topos* de la description d'oeuvre d'art depuis Homère comme produisant l'illusion de la vie,[22] les moutons semblent chercher à s'échapper:

> La gravure représentait un jeune pâtre en train de garder ses moutons; il était debout sur une pierre basse, pour mieux les voir; il faisait paître son troupeau au son de la flûte oblique, et les moutons semblaient lui obéir ... On avait aussi représenté les bonds légers des agneaux, dont les uns, en groupe, escaladaient la pierre et les autres décrivaient fièrement des cercles autour du berger, et faisaient ressembler la pierre où il était perché à un théâtre rustique; ... Les plus âgés d'entre eux, et les plus hardis, semblaient vouloir bondir hors du chaton, mais on eût dit que l'artiste les avait retenus en plaçant, comme une barrière d'or, un jonc d'or autour d'eux et de la pierre. (*Eth.*, V,14).

Cette bague met la Pastorale comme en miroir dans l'aventure d'amour de Théagène et Chariclée. Le jardin, dans tous les romans où il se rencontre, est lié d'une manière ou d'une autre à la spécularité du roman. On notera aussi la référence au théâtre, qu'Héliodore introduit même dans le domaine de la nature — un «théâtre rustique» (ποιμενικὸν θέατρον) il est vrai, comme pour montrer que dans le microcosme de la pierre se trouve la vie toute entière, y compris le théâtre — à moins qu'il ne veuille suggérer que le berger surveillant son troupeau sur la pierre *joue* au berger, est en représentation, comme Chariclée joue les héroïnes tragiques tout au long du roman.[23]

Ainsi, le rôle symbolique du jardin dans le roman est d'autant plus remarquable que sa présence n'est pas nécessaire à l'action: de la même façon, dans la tradition romanesque classique, on ne s'étonnera guère du cadre pastoral de la vallée du Lignon, chez d'Urfé, mais on verra qu'il s'agit d'un *topos* romanesque avec dans l'*Histoire d'une Grecque moderne* le jardin de la maison de campagne de Ferriol à Uru et son labyrinthe où toutes les rencontres

---

[21] R. Debray-Genette (1981) commence brillamment par un commentaire de ce passage son analyse de la tradition descriptive en littérature.

[22] Létoublon, 1987.

[23] Voir ci-dessus, chapitre I, 2.3, et ci-dessous, chapitre VII, 3,.

nocturnes semblent possibles. Starobinski a montré qu'au dix-huitième siècle, le jardin fait partie du décor artificiel et des masques dans lequel on crée les apparences du règne de la femme: le jardin est peint en trompe l'œil sur les murs des salons et en particulier du boudoir.[24] Les salons aristocratiques du faubourg Saint Germain décrits par Proust prolongent cette tradition: l'enlèvement d'Europe décrit par Achille Tatius se retrouve sur les tapisseries des fauteuils tandis que le jardin marin sur les murs du salon fait de la duchesse de Guermantes une Océanide:

> ...la duchesse de Guermantes, qui de sa voix rauque me demandait de venir m'asseoir auprès d'elle, dans un fauteuil de Beauvais représentant l'Enlèvement d'Europe.Puis je distinguais sur les murs les vastes tapisseries du dix-huitième siècle représentant les vaisseaux aux mâts fleuris de roses trémières, au-dessous desquels je me trouvais comme dans le palais non de la Seine mais de Neptune, au bord du fleuve Océan, où la duchesse de Guermantes devenait comme une divinité des eaux. (*Recherche du temps perdu, S. et G.*, éd. de la Pléiade, 741).

Déjà dans le roman grec, c'est donc dans le roman non pastoral que le jardin révèle ce qu'il est vraiment: un concentré artificiel de nature destiné à servir de cadre au plaisir des humains, la nature devenue œuvre d'art.

1.4. *La prison d'amour*

L'un des espaces topiques du roman, dès l'Antiquité, est la prison: les rêves d'évasion des héros enfermés font sans doute écho au rêve d'évasion qui lie le lecteur au roman, et justifie le succès du genre.

Habrocomès, injustement accusé d'avoir voulu violer la fille d'Apsyrtos, est mis aux fers en prison:

> Il dit et le fait jeter, couvert de chaînes, dans un réduit obscur (*Eph.*, II,6).

---

24 *L'invention de la liberté*, 1987, 55-57; voir aussi Stewart, 1973, 51.

Habrocomès retrouve une autre prison, où on le traite avec davantage d'égards, en Egypte, sur les ordres du Préfet (*Eph.* IV,2-3).

Théagène et Chariclée sont prisonniers d'Arsacé, soit enfermés dans sa maison sous la surveillance de Cybèle et de son fils (*Eth.* livre VII), soit enchaînés en prison (livre VIII). Chez Achille Tatius, Clitophon est prisonnier de Mélitté — qui d'ailleurs le fait elle-même sortir de sa prison, sous le travestissement qu'elle lui prête (*L. et C.* début du livre VI). Thersandre, le mari de Mélitté, le rencontre, le dévoile et le fait renfermer dans une véritable prison, puis va voir Leucippé, elle-même prisonnière de Mélitté (*L. et C.*, livre VI). Ce qui permet de voir qu'outre l'aspiration à l'évasion, au sens propre pour le héros prisonnier, que le lecteur perçoit obscurément comme métaphore de son propre désir d'évasion hors du réel quotidien, l'héroïne prisonnière exerce un attrait érotique sur les autres personnages: un serviteur d'Arsacé tombe amoureux de Chariclée prisonnière en l'épiant par la serrure, et les larmes de Leucippé prisonnière provoquent chez Thersandre un "coup de foudre":[25]

> Lorsqu'elle l'entendit, elle fondit en larmes, et même ses larmes avaient leur beauté propre. Car les larmes mettent les yeux en valeur et accentuent leur caractère... Thersandre, en la voyant, resta béant d'admiration, et devant son chagrin, il fut hors de lui. (*L. et C.*, VI, 7)

Théophé, chez Prévost, est ainsi prisonnière dans le harem, puis enfermée à plusieurs reprises au cours du roman. Le désir du narrateur de contribuer à sa libération joue un rôle capital — et ambigu — dans le développement de sa passion, et les gravures rapportées par Ferriol d'Orient[26] confirment cette fascination masculine pour la prisonnière, souvent masquée sous les bons

---

[25] Le thème de l'attrait provoqué par une femme en pleurs se rencontre déjà dans la *Cyropédie*, V,1,6,7.

[26] *Recueil de cent estampes* publié par l'ambassadeur Ferriol à son retour en France (Paris, 1714): plusieurs d'entre elles sont reproduites dans l'édition séparée de l'*Histoire d'une Grecque moderne* par J. Sgard, 1989; je pense surtout à celle qui représente, selon la légende une "Femme turque qui repose sur le sopha, sortant du bain" (éd. 1989, p.55). Elle est assise près d'une fenêtre grillagée, l'air languissant: cela semble montrer que Prévost a pris le *topos* directement à son personnage, l'enrichissant de sa propre personnalité et de ses lectures. Le thème de la prison et des fers se retrouve ailleurs chez Prévost, par exemple dans *Manon Lescaut.*

sentiments de l'Européen indigné par la polygamie barbare. Mais c'est chez Sade, puis chez Proust, à propos d'Albertine, que s'exprime le plus fortement ce fantasme de la possession, quand la société ne donne plus aucun prétexte à la mise sous séquestre de la femme aimée, ce que les sociétés de l'Antiquité et celle de Constantinople montrée par Prévost autorisaient encore en partie.

Les similitudes entre le roman du dix-huitième siècle et le roman grec n'impliquent bien sûr pas forcément une filiation directe: la comédie classique, *le Sicilien* de Molière par exemple, montre assez combien la Grecque prisonnière d'un Oriental jaloux et libérée par un Français était déjà au dix-septième siècle un thème littéraire, bien avant l'aventure vécue par Ferriol.

Le héros et l'héroïne du roman grec sont parfois en prison, parfois aussi prisonniers et dans les fers, mais à l'air libre: Chariclée et Théagène marchent enchaînés depuis Memphis vers l'armée du Grand Roi et Oroondatès; ils sont alors faits prisonniers par les Ethiopiens, qui sur l'ordre du roi Hydaspe remplacent leurs chaînes de fer par des chaînes d'or, ironie cruellement ressentie par les victimes.[27] Chéréas chez Achille Tatius, est avec son ami Polycharme esclave en Carie, et ils échappent tous deux de peu à la mise en croix.

Le dernier exemple montre combien le supplice physique est proche du thème de la prison et de l'enchaînement: le romancier aime assez à montrer ses héros — l'héroïne surtout — souffrir et paraître sur le point de succomber,[28] la sauvant toujours *in extremis*, suivant la loi du "juste à temps" qui permet au roman de continuer. Tout se passe comme si l'auteur et le public se complaisaient au spectacle du supplice de ces belles jeunes filles si pures: Héliodore

---

[27] *Ethiopiques*, livre IX,2 ... τότ' ἤδη καὶ γέλως ἐπῄει τῷ Θεαγένει, καὶ" Βάβαι τῆς λαμπρᾶς ἔφη μεταβολῆς ... χρυσᾶ σιδηρῶν ἀμείβομεν, καὶ φρουρὰν πλουτοῦντες ἐντιμότεροι δεσμῶται γεγόναμεν." Alors Théagène se mit à rire: "Ah! Ah! dit-il, le beau changement! ... nous troquons le fer contre l'or, et la richesse de nos liens augmente notre valeur". Dans l'édition Rattenbury-Lumb-Maillon, une note renvoie à juste titre à Hérodote, III, 23. Mais le souvenir homérique de l'échange d'armes d'or contre des armes de bronze entre Glaukos et Diomède (*Iliade* VI) me semble très présent, chez Hérodote comme chez Héliodore.

[28] Sur les fausses morts, voir chapitre VIII,4,.

expose Théagène et Chariclée sur le bûcher du sacrifice éthiopien, Xénophon d'Ephèse évoque plusieurs supplices possibles pour Anthia, et fait choisir par les brigands le plus horrible:

> Pleins de colère, ils décident de venger le meurtre de leur ami; ils hésitent entre divers modes de supplice: l'un veut qu'Anthia soit égorgée et enterrée avec le cadavre d'Anchialos; un autre propose de la mettre en croix. Hippothoos, qu'afflige la mort de son compagnon, songe à punir Anthia plus cruellement encore: il commande qu'on creuse une fosse large et profonde et qu'on y jette Anthia avec deux deux chiens: elle trouvera là le digne châtiment de sa scélératesse. (*Eph.*. IV, 6)

C'est Achille Tatius qui me semble avoir envers son héroïne l'attitude la plus ambigüe, probablement parce que c'est l'un des plus sensuels de nos auteurs et parce que le récit à la première personne par le héros-narrateur dramatise les situations:[29] le supplice est souvent évoqué à propos de Leucippé dans le récit de Clitophon, qui l'a vue décapiter par des pirates, offrir en sacrifice par des brigands qui ont dévoré ses entrailles. Mais c'est parfois Leucippé qui défie les adversaires de lui infliger le supplice:

> "Prépare les supplices, apporte la roue; voici mes bras, distends-les... Arme donc ta main, maintenant, prépare contre moi les fouets, la roue, le fer, le feu..." (*L. et C.*, VI, 21-22)

Comme dans le cas de plusieurs des autres *topoi* romanesques, le thème de la prison où les amoureux sont enfermés cristallise en métaphore, elle-même topique dès l'Antiquité, et devenue l'une des métaphores favorites de la littérature Précieuse. Ainsi Thersandre amoureux de Leucippé devient son prisonnier et son esclave, et bien entendu, Achille Tatius justifie la métaphore par un paragraphe sentencieux:

---

[29] Sur le parti pris du récit autobiographique chez Tatius, voir Hägg, 1971, Most, 1989. Sur les différents types de récits et leurs avantages par rapport à l'analyse psychologique, voir essentiellement D. Cohn, 1981 (qui n'étudie que des textes modernes).

> Et si la colère a une fois succédé à l'amour et l'a remplacé en l'éloignant de son séjour habituel, alors c'est un ennemi impitoyable; elle ne lutte pas à ses côtés pour obtenir ce que celui-ci désire, mais elle le maintient enchaîné, comme l'esclave de ce désir et c'est elle qui triomphe. ...
> Donc Thersandre, espérant d'abord être heureux dans son amour, était tout entier l'esclave de Leucippé. Mais n'ayant pas eu le bonheur espéré, il lâcha les rênes de sa colère. (*L. et C.*, VI, 19-20)

Cybèle, la servante d'Arsacé, voit que la relation entre Arsacé et Théagène renverse les rôles, et le dit sans ambages:

> Tu ne te conduis pas comme une maîtresse qui a pour elle la force. Tu caresses ce garçon comme si c'était toi l'esclave. (*Eth.*, VIII,5)

Callirhoé, prisonnière avec le Grand Roi et les Perses des Egyptiens victorieux — sans savoir qu'ils sont commandés par Chéréas — se lamente en employant un "vraiment" qui montre qu'au sens propre se superpose une valeur métaphorique de la prison:

> "Maintenant, oui, je suis vraiment une prisonnière. Tue-moi plutôt que de m'apporter ces nouvelles." (*Ch. et C.*, VII, 7).

1.5. *Le tombeau et la caverne*

Un des lieux préférés des romanciers grecs semble être le tombeau, avec comme variante la grotte et la caverne, de préférence dans une île: l'héroïne est enterrée vivante à plusieurs reprises, ou à défaut vit dans une caverne souterraine, voilà ce à quoi se complaisent les auteurs de romans grecs.[30]

Xénophon d'Ephèse montre le thème à l'état "brut": la recherche par les brigands du supplice le plus douloureux pour Anthia les conduit à l'enterrer vivante avec deux molosses sauvages. C'est donc une variante aggravée du thème topique de la prison et du supplice. Le narrateur et le public, certes, n'iraient jamais jusqu'à de tels actes, mais leur représentation leur donne un délicieux frisson. On est sur la pente qui mènera aux évocations raffinées du divin marquis de Sade! Heureusement pour Anthia, le brigand préposé à

---

[30] Et ce qui entraînait la verve de Crébillon contre Prévost (Préface des *Egarements*, passage cité dans mon Introduction).

sa surveillance est amoureux d'elle, et lui donne de la nourriture pour sa survie et pour que dans son tombeau elle puisse apprivoiser les chiens féroces (*Ephésiaques*, VI,6). Dans l'épisode précédent, Anthia était prisonnière dans une grotte, gardée par l'un des brigands, nommé Anchialos, lui aussi amoureux d'elle. Il avait tenté de la violer, et elle l'avait tué en se défendant. N'osant pas se sauver en pays inconnu, elle était restée dans la caverne, près du cadavre: la caverne est bien un prélude à la mort et à l'ensevelissement. Et l'on voit déjà ici que l'héroïne préfère ce sort à l'amour d'un autre que celui qu'elle aime.

Achille Tatius fait mourir souvent Leucippé, ce qui déclenche chez Clitophon une rhétorique particulière.[31] Il a parfois le triste plaisir de l'ensevelir lui-même: ainsi quand les pirates qui la détiennent prisonnière sur leur navire, voyant le navire où se trouve Clitophon sur le point de les attaquer, décapitent sur le pont arrière une jeune fille qui a l'apparence de Leucippé, et jettent le corps à la mer: Clitophon, croyant qu'il s'agit de sa bien aimée, fait repêcher le cadavre sans tête et lui fait des funérailles (*L. et C.*, V,7-8). Dans un autre épisode, les brigands sacrifient Leucippé aux dieux, qui exigent le sacrifice d'une vierge:

> alors, l'un des deux jeunes gens étendit la jeune fille sur le dos et l'attacha à l'aide de chevilles enfoncées dans le sol ... Puis il prit son épée et l'enfonça dans le coeur de la jeune fille; et, l'ayant retirée, il la plongea dans le bas-ventre et fit une longue ouverture. Les entrailles jaillirent aussitôt; l'homme les tira à pleines mains et les plaça sur l'autel, et, quand elles furent cuites, ils les coupèrent en petits morceaux et tous les brigands en mangèrent. (*L. et C.* III,15)

Le "spectacle" est difficile à supporter pour les soldats, mais le personnage-narrateur s'y complaît, et dit même qu'il ne pouvait en détacher ses yeux. Enfin, les brigands mirent Leucippé dans un cercueil fermé et s'enfuirent. La supercherie, une véritable comédie, avec un truquage de théâtre, n'apparut que pendant la nuit suivante.

Ces épisodes montrent que le romancier cherche constamment à nous faire croire avec l'amoureux que l'héroïne est morte. Comme nous savons par ailleurs pertinemment qu'elle ne peut pas mourir et

---

31 De mauvais goût, mais assez drôle, voir chapitre VIII,4.

que par définition, le roman se terminera “bien”, nous nous amusons des illusions du héros, et notre curiosité, jamais complètement dupe du récit, se demande à chaque fois quel est le truquage utilisé et comment le récit va pouvoir continuer, et rebondir.

Dans les épisodes précédents, la mort apparente de la jeune fille était violente, ce qui dramatise la mise en scène, mais masque l'un des aspects du thème, sa relation avec l'amour et les noces. Cette relation apparaît pourtant assez clairement, ainsi chez Xénophon: Anthia a échappé au sacrifice préparé par les brigands, sauvée par l'irénarque de Cilicie, Périlaos, qui veut l'épouser: tout est prêt pour mourir vraiment, mais des voleurs pillent sa sépulture, et l'emmènent pour la vendre à Alexandrie. La relation entre mariage et funérailles apparaît à plusieurs reprises dans le texte:

> Maintenant il est nuit; la chambre nuptiale est apprêtée, ... mais Anthia se lamente et pleure : “Oui, c'est ainsi, dit-elle, que j'étais jadis menée vers Habrocomès mon jeune époux: nous marchions à la lueur des torches d'amour et le chant nuptial appelait sur nous le bonheur... je ne dois pas avoir d'autre époux qu'Habrocomès: même mort, c'est lui seul je veux!”. (*Eph.* III,5)

> Périlaos déchire ses vêtements et se jetant sur le corps d'Anthia: “Jeune femme chérie, s'écrie-t-il, tu as donc, avant le mariage, quitté celui qui t'aimait et tu n'as été que peu de jour la fiancée de Périlaos: le lit nuptial où nous te mènerons, c'est donc le tombeau !” (*Eph.*, III,6-7)

Avec un art littéraire bien supérieur, Chariton développe le même thème, à ceci près que la mort apparente de Callirhoé n'est pas due à un poison, mais à un coup de pied de son mari, suite à une jalousie injustifiée: les funérailles de Callirhoé sont développées, et elle est aussi belle morte que vivante, semblable en vêtements de noces sur son lit couvert d'or à Ariane endormie (*Ch. et C.*,I, 6). La bande de pirates, rassemblement de toutes races, est détaillée aussi, et surtout, le réveil de Callirhoé est dramatisé — et les pirates ont aussi peur qu'elle:

> Malheur de moi! Je suis ensevelie vivante, sans avoir commis aucune faute et je meurs d'une longue mort! On me pleure, alors que je suis pleine de vie. (*Ch. et C.* I,8).

Héliodore ne fait pas mourir Chariclée — tout au plus Thisbé, son Double,[32] est-elle tuée à sa place — mais elle risque la mort constamment. Il ne la met pas au tombeau comme les autres héroïnes, mais il l'ensevelit dans une caverne, qui plus est dans une île: les harmoniques de la jeune fille prisonnière dans un abri souterrain, où la mort semble possible à tout instant, y sont présents, infiniment plus riches à mon sens que chez les romanciers précédents. Les héros étant tombés aux mains des pâtres de Bessa, dans le delta du Nil, Chariclée a été vue de leur chef Thyamis, follement amoureux d'elle. Craignant une attaque ennemie, il la met à l'abri dans une caverne souterraine dont l'entrée est bouchée par une énorme pierre: Chariclée est à l'abri, mais aussi enfermée dans cette caverne, dont Héliodore nous donne le plan complexe, insistant sur son caractère d'oeuvre d'art.[33] Son ami Cnémon referme l'entrée, et c'est comme un deuil:

> la laissant ainsi sans souffle et sans voix, il quitta la caverne. En rabattant la pierre du seuil, il versait quelques larmes sur lui-même, sur la nécessité où il se trouvait, et sur son malheur à elle, se disant qu'il l'avait, pour ainsi dire, enterrée vivante et qu'il avait livré Chariclée, le plus rayonnant des êtres humains, à la nuit et aux ténèbres. (*Eth.* I,29)

Sortir de cette caverne, c'est donc, en principe, revivre. Mais Thyamis, dans sa jalousie, croit tuer Chariclée sortant de son abri, et l'on retrouve la relation entre la mort et les noces:

> La femme tomba, pitoyablement, en poussant un long cri d'agonie; quant à lui, il remonta en courant, ramena la pierre du seuil, y répandit un peu de terre et dit, en pleurant : "Voilà le seul cadeau de noces que je puis te donner!" (I,31)

A quoi Théagène, qui lui aussi croit Chariclée morte, fait écho voyant en feu l'île dans laquelle se trouvait la caverne:

---

32 Voir la référence à J.R. Morgan, 1989, ci-dessous, 2.3.

33 *Ethiopiques*, livre II,28-29: ce passage pourrait à mon sens avoir influencé Prévost dans l'évocation de la caverne dans laquelle Cleveland vit avec sa mère (*Le Philosophe anglais ou Histoire de Monsieur Cleveland*, in *Œuvres de Prévost*, II, Grenoble, PUG, 1977, 32-34).

> Tu as été, hélas, la proie des flammes, et ce sont là les torches que la divinité a allumées pour toi, au lieu de celles de l'hyménée! (II,1)

Longus fait exception dans cette série: la caverne où les bergers découvrent les deux bébés aurait pu être aussi leur tombeau, sans la vigilance de la Providence et des mères animales. Mais le récit n'a rien de macabre, au contraire: la grotte des Nymphes est un temple naturel consacré au dieu Pan, c'est un lieu d'amour et non de mort. Les héros y reviennent adolescents pour prendre dans la source des bains purificateurs qui leur permettent de se voir nus: c'est le lieu symbole à la fois de leur naissance et de la naissance de leur amour.

Le roman de Xénophon d'Ephèse n'est pas une réussite littéraire, on l'a déjà dit. Mais un de ses épisodes nous a semblé splendide, c'est l'histoire du pêcheur Aigialée, amoureux de sa femme morte, qui la conserve embaumée dans une chambre souterraine — on pense à l'Egypte — vit avec elle , la voit toujours comme si elle avait gardé la beauté de sa jeunesse, et en est heureux:[34]

> "Nous vivions ici dans un extrême dénuement; mais nous nous trouvions heureux puisque nous étions l'un près de l'autre. Peu de temps s'est écoulé depuis que ma chère femme est morte; mais je n'ai pas livré son corps à la terre: je le garde avec moi, je le couvre de baisers, et nous vivons toujours à deux, comme autrefois.» A ces mots, il mène Habrocomès dans la chambre intérieure et lui montre Thelxinoé: c'était une femme déjà vieille; mais Aigialée la voyait encore comme une belle jeune fille: le corps avait été embaumé à la mode égyptienne que le vieillard connaissait bien. «Ainsi, mon enfant, disait-il, je lui parle sans cesse comme si elle était vivante; je couche auprès d'elle, je mange auprès d'elle, et si parfois je suis las en rentrant de la pêche, sa vue me réconforte ..." (*Eph.*, V, 1)

1.6. *Au fond de la caverne : Antigone et Danaé*

Entre ces lieux topiques, on a vu au fil des textes des relations s'établir: le bateau ou la caverne sont souvent des prisons, et peuvent devenir un lieu de mort. La plupart de ces lieux topiques du roman antique ont survécu dans la littérature: pour le tombeau-lit d'amour,

---

[34] G.W. Most (1989, 119-120) interprète ce passage comme la seule narration autobiographique dans le roman grec qui soit un récit heureux, malgré la mort de Thelxinoé. Il interprète cette exception par l'intimité établie entre Habrocomès et Aigialée.

et pour les résonances érotiques de la femme morte-vivante dans une caverne, on retrouve, une fois encore, Prévost,[35] et l'on renverra aussi à l'analyse du thème de la "morte-vivante" chez Nodier, Gautier, Poe, Villiers et Maupassant par J. Rousset[36] (qui ne s'est pas intéressé sur ce point au roman grec). Mais à propos de tous ces "lieux", je voudrais remonter en arrière, et montrer que si ces *topoi* rebattus résonnent encore en nous, c'est peut-être parce que les romanciers grecs, déjà, se répètent, et que pour eux déjà, c'était de la littérature.

L'opposition entre la maison familiale et l'espace extérieur, où les jeunes gens sont susceptibles de découvrir l'amour, pourrait être un des "nouveaux *topoi*" du roman; certes, la maison de famille quittée et que l'on cherche à retrouver, c'est le thème central de l'*Odyssée*; mais Ulysse ne cherche pas à fuir cette maison pour s'unir à celle qu'il aime, le souvenir homérique, sur ce point, est loin d'être au premier plan. Le thème du navire, lié aux dangers de la mer, en revanche, vient en droite ligne de l'*Odyssée*: on le verra de manière plus précise à propos des tempêtes. La prison et les chaînes, le tombeau et la caverne, tous ces lieux sont des lieux littéraires, prouvant que les auteurs romanesques connaissent par cœur le théâtre classique, la tragédie en particulier: les "Enchaînés" décrits par Tatius à Péluse ont pour modèle tragique Prométhée et Andromède, sujets de tragédies, la description par Achille Tatius des tableaux jumeaux qui les représentent le suggère. La prison et l'enchaînement sont liés dans le roman au thème du supplice: dans la tragédie, on pense à Iphigénie, à Macarie, à Polyxène, toutes ces jeunes filles torturées et mises à mort sans aucune faute qui le justifie.[37] Mais le thème qui paraît le plus frappant dans le roman est peut-être aussi celui qui s'avère le plus "hérité", celui de la morte-vivante et du tombeau ou de la caverne qui est un lit de noces par métaphore: ce thème semble venir de l'*Antigone* de Sophocle et du dernier chant de l'héroïne:

---

[35] Voir J. Sgard, 1968, 101-102 et 1986, 84-85 sur la présence du "mythe d'Orphée" dans les romans de Prévost; voir aussi les références à *Cleveland* et aux *Mémoires d'un homme de qualité* dans Sgard, 1988,56 à l'entrée «descente au fond d'un tombeau ou d'une caverne».

[36] Rousset, 1988.

[37] Sur ce point, on renverra à N. Loraux, 1985, et aussi à K. Dowden, 1989.

> Ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφὴς
> οἴκησις αἰείφρουρος ...
> "O tombeau, chambre nuptiale! retraite souterraine, ma prison à jamais !" (vv. 891-2, trad. P. Mazon, Belles Lettres)[38]

Faisant écho à ce chant funèbre d'Antigone, le chœur met en évidence l'existence de ce thème de l'amour et de la mort comme thème littéraire:

> Danaé aussi a subi telle épreuve. Elle a quitté la lumière du ciel pour un cachot de bronze. Ensevelie dans sa prison-sépulcre, elle a dû plier sous le joug.
>
> Et pourtant elle était aussi, ma fille d'un lignage qu'on révère, et elle avait à veiller sur le fruit de Zeus né de la pluie d'or. (*Antigone*, 944-950).

La note de l'édition des Belles Lettres renvoie à d'autres tragédies, «de Sophocle ou d'autres» dit Paul Mazon; mais sans nier qu'il y ait eu des tragédies sur le sujet de *Danaé*, je voudrais suggérer que le modèle mythologique, dans sa valeur de "*paradeigma* " est aussi par lui-même un *topos* littéraire, connu des Grecs par la tradition orale même s'il n'existe aucun texte écrit connu auquel on puisse se référer explicitement.

2. *La population et les rôles topiques du roman*

L'espace du roman est stéréotypé, et renvoie au fond commun de la culture grecque, littéraire et picturale, mais aussi aux mythes, c'est-à-dire à l'imaginaire partagé des Grecs. Dans cet espace qui prétend représenter tout l'univers connu, et représente en fait quelques lieux privilégiés où l'imagination aime à se mouvoir, les personnages eux aussi, apparemment nombreux et donnant une image de "toute" la

---

38 Sur le passage d'*Antigone* cité ici, voir le commentaire de J.V. O'Brien (1978, *ad loc.*), et la belle analyse de C. Segal, "L'*Antigone* de Sophocle: la maison et la caverne" (1987, 128-150), en particulier 140: «La caverne symbolise tout ce que Créon a réprimé. Elle est le réservoir souterrain de passions obscures et la matrice de toute vie, le lieu de rencontres solitaires avec Hadès et Eros.» Voir aussi maintenant Sourvinou-Inwood, 1988.

société, correspondent en fait à un petit nombre de "types" humains.[39]

On reparlera plus loin en détail du couple de héros, les amoureux, *topos* central du roman par leur jeunesse, leur bonne naissance, leur beauté et leur vertu sans tache. Nous voudrions nous attacher ici à la population qui les entoure: leur famille, leurs amis, leurs nourrices, les pirates ou brigands, les souteneurs, les veuves amoureuses, le potentat oriental puissant et malfaisant, la femme orientale, encore pire que son correspondant masculin... Ayant déjà abordé l'aspect "réaliste" de cette représentation de la société, nous nous limiterons ici à l'aspect littéraire, pour voir en quoi le roman grec a créé — ou fixé — des types, qui se sont parfois maintenu par la suite dans la tradition du genre romanesque.

2.1. *La famille des héros*

On a déjà dit que le couple héroïque est sans frères et sœurs, et déjà suggéré que, loin d'être un indice du réalisme des romanciers, ce caractère doit plutôt s'interpréter comme symbole de la solitude héroïque. Le père et la mère, eux, ont rarement une personnalité individuelle particulière, ce sont le père et la mère types.

Tout d'abord en ce qu'ils sont rarement perçus séparément, ou alors, le père seul, comme Hermocrate dans la présentation de Callirhoé (*Ch. et C.*, 1.1., voir ci-dessous, chapitre V,1) et plus tard quand l'Assemblée des Syracusains se réunit légalement pour délibérer au sujet du salut de Chéréas: la mère de Callirhoé n'est même pas mentionnée. Pour Chéréas aussi, Chariton précise qui est son père («Ariston, deuxième personnage de Syracuse après Hermocrate») et c'est lui qui donne au romancier un prétexte pour éloigner le jeune marié de sa femme, source de tous leurs malheurs:

> Un soir, on vint annoncer qu'Ariston, le père de Chéréas, était tombé d'une échelle, à la campagne... (*Ch et C.*, I,3)

---

[39] Sur cette fonction du roman de créer des types, au dix-neuvième siècle, voir M. Raimond, 1988, 55-56.

Chez Xénophon d'Ephèse, père et mère des deux jeunes gens sont nommés ensemble, dans la présentation des héros (I,1 et I,2, voir cidessous, chapitre V,1), sans que l'un ou l'autre ait une individualité quelconque autre que de faire partie des «premiers de la cité»: c'est le type même des parents de héros de roman, sans aucune personnalité.

A des titres divers, Longus, Achille Tatius et Héliodore s'écartent de ce schéma. Chez Achille Tatius, le père de Clitophon, Hippias, riche Tyrien, a peu de traits psychologiques, mais un passé familial assez développé: originaire en partie de Tyr avec des attaches à Byzance où il avait un demi-frère, Sostratos, il avait perdu sa première femme alors que Clitophon était tout petit, et était remarié, avec de ce deuxième lit une fille appelée Calligoné. Le nom de la mère n'est même pas donné. Leucippé est fille de Sostratos, demi-frère lui-même d'Hippias, donc cousine de Clitophon. Au début du roman, Sostratos n'est qu'un nom, mais Clitophon le rencontre à la fin, car il est venu à Ephèse, comme chef d'une ambassade byzantine venue rendre grâces à la déesse Artémis pour la victoire obtenue sur les Thraces. Un rêve prémonitoire lui avait annoncé qu'il retrouverait sa fille à Ephèse (*L. et C.*, VII,12). Il semble violent et plein d'amour envers sa fille: Clitophon est accusé en justice d'avoir assassiné Leucippé, et est soumis à la torture, mais Sostratos rajoute à la violence de la justice la sienne propre. Plus intéressante que ces mouvements de fureur est l'attitude de Sostratos décrite ensuite, quand il reconnaît son erreur:

> Je ne pouvais regarder Sostratos en face, conscient de la façon dont je l'avais traité. Et Sostratos, lorsqu'il voyait les égratignures qu'il m'avait faites autour des yeux, rougissait, lui aussi, de rencontrer mon regard. (*L. et C.*, VIII,4)

Son amour pour sa fille, quand il entend le récit de ses aventures (fait par Clitophon, dans une "mise en miroir"), est touchant:

> Et Sostratos versait des larmes chaque fois que l'action mettait en scène Leucippé (*ibid.*).

Le père de Leucippé, donc, a l'embryon au moins d'une personnalité individuelle: une autre preuve en est peut-être que l'auteur lui confie

un moment, à la fin du roman, le rôle de narrateur délégué: c'est lui qui termine le "roman de Calligoné et Callisthènes" (voir ci-dessous, 2.3). Mais Achille Tatius met aussi en scène la mère de Leucippé: Panthée — de la belle héroïne de l'histoire d'amour et de mort racontée par Xénophon dans la *Cyropédie*, elle n'a que le nom et la beauté physique — a été envoyée par Sostratos de Byzance à Tyr, pendant la guerre contre les Thraces. Son identité est donnée dans la lettre de Sostratos annonçant à son frère Hippias leur arrivée. L'ordre des préséances fait que Clitophon l'aperçoit d'abord et la décrit avant sa fille dans son récit, comme une belle femme, grande et somptueusement vêtue (I,4). Le récit ne la mentionne à nouveau ensuite que comme une gêne dans les amours de Clitophon avec Leucippé: elle surveille constamment sa fille, qui prétexte un malaise pour rester à la maison quand elle sort pour le sacrifice officiel des Byzantins à Apollon Tyrien (II,14). Panthée enferme à clef Leucippé le soir et (II,18, voir ci-dessus, chapitre I,1.2) ouvre sa chambre le matin. Son morceau de bravoure dans le roman est la découverte de Clitophon en pleine nuit dans la chambre —et déjà dans le lit, bien qu'il vienne d'entrer! — de Leucippé:

> Bouleversée de frayeur naturellement, elle bondit et courut dans la chambre de sa fille, qui était toute proche, juste comme je venais de m'étendre. En entendant le bruit de la porte qu'on ouvrait, je me levai d'un bond, mais elle était déjà près du lit. Comprenant alors ma fâcheuse situation, je m'élance et franchis la porte en courant. ...
>
> Panthée, d'abord, s'évanouit, puis, quand elle revint à elle, elle gifla Clio, sans autre forme de procès, et la prit par les cheveux, tout en gémissant et criant à sa fille : "Leucippé, tu as détruit mes espérances. Hélas, Sostratos, toi, à Byzance, tu fais la guerre pour que d'autres puissent se marier, et, à Tyr, tu es déjà vaincu. Les noces de ta propre fille t'ont été dérobées. Ah, malheureuse que je suis! Je ne pensais pas te voir mariée de la sorte! Il aurait mieux valu que tu restes à Byzance! Que tu aies été violée, selon les lois de la guerre! que ce fût même un Thrace victorieux qui te viole! ... mais maintenant, infortunée, tu as perdu ton honneur, en même temps que ton bonheur! Même le rêve de cette nuit était trompeur; je n'ai pas vu, en songe, toute la vérité; la blessure faite à ton ventre est plus grave, elle est plus déplorable que les coups d'épée, et je n'ai même pas vu celui qui t'a déflorée, et je ne sais pas comment ce malheur s'est produit. Hélas, malheur! Au moins, n'était-ce pas un esclave?" (*L. et C.*, II,23).

Panthée, une fois la nuit passée, confirme que les sentiments de sa fille lui importent peu: il n'y a que l'opinion publique qui compte. Voici sa réponse à la proposition de Leucippé de mettre sa virginité à l'épreuve:

> "Il ne manque plus que cela, répondit Panthée, rendre notre infortune publique!" et à ces mots, elle sortit brusquement. (II, 27)

Pareille rhétorique maternelle entraîne des artifices analogues chez la fille, qui ment effrontément, et cherche ensuite, non pas tant à satisfaire son désir et celui du bien aimé qu'à fuir sa mère:

> "Au nom de tous les dieux, d'ici et d'ailleurs, enlevez-moi loin des yeux de ma mère, où vous voudrez. Si vous partez en m'abandonnant, je prendrai une corde et terminerai ma vie au bout." (II,29)

Le *topos* de la mère, d'après les romans grecs, c'est en somme d'être morte quand l'enfant était en bas âge, ou de surveiller la vertu des jeunes filles: d'amour maternel, il n'est pas question, sinon pour d'autres mères que celles des héros, par exemple Cybèle, la perverse servante d'Arsacé dans les *Ethiopiques*, qui semble n'avoir de bon que son amour pour son fils Achéménès.

Daphnis et Chloé confirme cette hypothèse, d'une manière complexe puisque les héros ont quatre parents chacun:[40] jusqu'à la fin du roman, on ignore qui sont leurs véritables parents. Comme Daphnis est l'aîné et a été trouvé le premier, la reconnaissance se fait pour lui d'abord, son père est Dionysophanès, le maître de Lamon, propriétaire du domaine, sa mère est sa femme Cléaristé, ils ont abandonné le bébé à la naissance, estimant qu'avec trois enfants, leur famille était "suffisante" (IV,24). Cléaristé ne semble avoir aucune réaction au moment de retrouver son fils. Ensuite, quand il s'agit de marier le fils retrouvé à Chloé, Cléaristé est encore mentionnée, mais c'est Dionysophanès seul qui a le rôle affectif:

---

[40] Sur le thème littéraire de l'exposition des enfants, voir P. Brulé, 1987, 130-138.

> Ce n'est pas sans intention que Dryas avait lancé ces derniers mots, et Dionysophanès ne les écouta pas d'une oreille distraite; il regarda Daphnis et, le voyant pâlir et pleurer à la dérobée, ne fut pas long à comprendre son amour. Plus inquiet pour son propre fils que pour une fille qui ne lui était rien, il se mit à essayer très attentiuvement de découvrir si les paroles de Dryas étaient susceptibles de preuve. (*D. et C.* IV, 31)

Les objets de reconnaissance exposés avec Chloé dans la Grotte des Nymphes sont reconnus par son père, Mégaclès, qui semble fort ému (IV,35) et envoie chercher sa femme, Rhodé: nous ne savons rien de plus à son propos. Si les mères des héros ne sont guère attachantes, les nourrices le sont bien davantage: alors que Lamon voit d'abord l'appât du gain, sa femme Myrtalé, qui n'a pas d'enfant, aime immédiatement le bébé trouvé. Dryas trouve Chloé et la considère tout de suite comme un présent des dieux, tandis que sa femme Napé "se sent aussitôt mère" (I,7) et aime l'enfant. Il semble même que les meilleures mères sont dans le récit les mères animales, la chèvre de Daphnis et la brebis de Chloé, car les deux nourrices humaines rivalisent de tendresse avec elles:

> elle se prend à aimer l'enfant, comme si elle craignait de se montrer inférieure à la brebis (I,7)

Daphnis et Chloé reconnaissent d'ailleurs leur dette à la fin du récit, et donneront à leurs enfants des nourrices animales (IV,38-39).

L'aventure delphique de Théagène et de Chariclée[41] commence topiquement: le héros a en Thessalie ses parents, l'héroïne semble n'avoir que son père, l'homme le plus important de Delphes, le prêtre d'Apollon Chariclès. Mais la fin des *Ethiopiques*, qui par bien des aspects, est un "roman familial",[42] est beaucoup plus originale: Hydaspe, certes, sent parfois la "voix du sang", mais reste assez conventionnel dans son rôle de roi victorieux. Persinna, elle, est beaucoup plus individualisée que les autres mères de roman, et même que son mari. Elle l'est d'ailleurs avant même qu'on ne la

---

[41] Le début topique du roman se trouve au livre IV des *Ethiopiques*, voir ci-dessous, chapitre IV,1,.

[42] Ci-dessous, chapitre V,3, avec la référence à M. Robert.

voie agir, par la lettre brodée qu'elle a laissée avec sa fille et par l'image d'elle que donne Calasiris à Chariclée après avoir déchiffré pour elle le secret de la broderie. Les détails inutiles à la progression du récit nous font connaître et apprécier la personnalité de Persinna, par exemple sa curiosité scientifique, le fait que la cour royale d'Ethiopie était ouverte aux savants et qu'ainsi Calasiris était devenu pour elle un ami personnel (IV,12). Elle s'apitoie pour les jeunes gens condamnés au sacrifice, sans savoir qui est la jeune fille, intercède pour eux auprès d'Hydaspe à plusieurs reprises (X,7, X,9), et pleure en se cachant (X,8). L'émotion qui la prend à la vue de la bande d'étoffe est intense:

> Celle-ci, à cette vue, demeura stupide, sans voix et longuement elle resta à regarder alternativement la bande et la jeune fille; elle tremblait, elle frissonnait, elle était couverte de sueur, à la fois heureuse d'avoir retrouvé sa fille et désemparée par le caractère invraisemblable d'un événement qu'elle n'avait plus osé espérer; elle craignait que, devant ces révélations, Hydaspe ne fût incrédule, ne se mît en colère et peut-être même, ne se vengeât d'elle (*Eth.* X,13).[43]

Ce rôle exceptionnel de mère accordé à Persinna, comme l'importance du personnage de Chariclée, supérieure si c'est possible à celle de Théagène, milite en faveur du "féminisme" d'Héliodore, un romancier dont la personnalité, où et quand que l'on doive le situer, est décidément fascinante.

Les pères et les mères du roman, sauf quelques cas particuliers, sont donc aussi stéréotypés que le sont les lieux.

2.2. *Les adversaires du jeune couple*

Les parents, le plus souvent, sont dans l'intrigue romanesque opposés au mariage des héros, donc jouent pour eux le rôle d'adversaires, au moins pour un temps. Les héros rencontrent

---

[43] Elle a pourtant envoyé Calasiris en mission dans l'attente contraire (d'après le récit du livre IV), pensant que les années de vie commune avec Hydaspe justifiaient sa confiance. Elle est ici sous le coup de l'émotion incontrôlée, ne raisonnant plus comme elle en avait l'habitude.

plusieurs autres opposants, tout aussi topiques. Il sera à nouveau question des pirates, avides de gains faciles et reculant rarement devant les pires horreurs: ceux de Xénophon d'Ephèse sont Phéniciens,[44] ceux de Chariton sont de toutes sortes d'origine. Ils ont toujours l'air de marins ordinaires ou de marchands honnêtes, car il ne faut pas qu'on les soupçonne:

> Ils feignaient de transporter des marchandises: ils étaient d'ailleurs en grand nombre, et prêts aux hardis coups de main. Ayant appris qu'il y avait sur le navire éphésien de l'argent, de l'or et beacoup d'esclaves de prix, ils avaient résolu de l'attaquer... ils n'avaient que mépris pour ces faibles, incapables de leur résister. Le chef des pirates, nommé Corymbos, était un jeune homme de haute taille, au regard farouche, aux cheveux longs et sales. (*Eph.*, I,13)
>
> Il y avait en effet un certain Théron, fort méchant homme, qui naviguait sur la mer, plein de mauvaises intentions, et avec un équipage de pirates, pour attaquer les ports. Sous couleur de transport, il avait formé une entreprise de piraterie et, se trouvant par hasard assister aux funérailles, avait vu tout cet or... Dès l'aube, il court au port et se mit en devoir de chercher (ses compagnons). Il en rencontra quelques-uns dans les lupanars, d'autres dans les tavernes - belle armée, digne d'un tel chef ! (*Ch. et C.* I,7)

On mentionnera encore les «pirates tyriens» travestis en Cariens «pour que l'on ne vît pas qu'ils n'étaient pas des Grecs» dans *Daphnis et Chloé,* I,28.[45] Les pirates sont dans le roman, peut-être parce qu'ils l'étaient dans la réalité, les rois du travestissement et du mensonge, ce qui explique peut-être le désarroi total d'une troupe de théâtre qui a affaire à eux, chez Achille Tatius, et l'ironie du passage où les brigands qui sacrifient Leucippé sont en fait pris au piège par un truquage de théâtre. Les brigands sont assez ressemblants aux pirates, à part leur moyen de transport et leur milieu d'action. Hippothoos et ses hommes dans les *Ephésiaques*, les brigands-bergers du Nil décrits par Achille Tatius au livre III — qui ont des scrupules religieux, et se croient obligés de sacrifier aux dieux une

---

[44] Les pirates phéniciens sont connus depuis l'*Odyssée*: c'est un *topos* qui remonte loin.

[45] Ce passage — cité ci-dessous, chapitre VIII, 2 — pose un problème textuel: le contexte montrant en fait qu'il s'agit de *Grecs* travestis en Cariens, la meilleure interprétation est de penser à des gens proches, peut-être originaires d'un village voisin, cf. Winkler, 1989, 231, n.17.

vierge, puis de dévorer ses entrailles — sont à peu près interchangeables au premier abord. Héliodore, comme à son ordinaire, surprend, commençant en fanfare son récit, au soleil levant, avec une attaque de brigands, mais faisant voir la scène de leur point de vue, leur regard apercevant d'abord la côte et la mer, puis le navire à l'ancre, puis la scène de massacre sur le rivage, et enfin la divine jeune fille semblable à Artémis, qui tient sur ses genoux la tête d'un jeune homme bien mal en point. Nous regardons et nous nous posons à peu près les mêmes questions que les brigands, qui toutefois ne sont pas censés parler et comprendre le grec. Ces "premiers" brigands n'ont guère le temps d'élucider cette énigme, puisqu'ils sont mis en fuite par une autre troupe. Il s'agit des Pasteurs de Bessa, à propos desquels Héliodore fait un petit exposé anthropologique, qui semble impliquer — sans le dire — que le brigandage est pour eux un moyen de survie. Mais c'est surtout leur chef qui sort de l'ordinaire. Le combat a montré son courage, son esprit de décision, et son attitude très correcte envers les prisonniers étrangers. Le narrateur ne nous dit son nom qu'au moment de la nuit, quand il fait un rêve à la fois érotique et religieux, la déesse Isis lui confiant Chariclée. Son histoire est ensuite racontée aux héros, de manière très naturelle puisqu'ils sont avides de la connaître, par Cnémon:

> (il) les exhorta à avoir bon courage, leur affirmant solennellement que le chef des brigands n'avait pas des moeurs entièrement barbares, qu'il était même assez doux, appartenant par naissance à une famille illustre et n'ayant choisi que par nécessité la vie qu'il menait. (*Eth.*,I,16)

Un discours de Thyamis à ses troupes lui donne d'ailleurs ensuite l'occasion d'un récit autobiographique — et Héliodore prend soin de préciser que l'égyptien est traduit en grec par Cnémon pour Théagène et Chariclée — n'omettant que le nom de son père, Calasiris, par quoi se ménage un coup de théâtre ultérieur.

Mais on a sur ce point une heureuse surprise avec Xénophon d'Ephèse: Habrocomès, à la recherche d'Anthia, finit par rencontrer le brigand Hippothoos, qui a perdu sa troupe et sa prisonnière dans une rencontre avec l'irénarque de Cilicie (haut fonctionnaire de

police): le brigand fait le récit de sa vie (III,2), et ils deviennent amis: nous reviendrons sur son personnage à ce propos.

Contre les brigands et les pirates, on peut parfois avoir gain de cause par le droit et la force légale: Leucippé et Clitophon sont sauvés par des soldats des brigands du Nil, et si leur commandant Charmidès, amoureux de Leucippé, s'avère aussi dangereux pour eux, cela leur fait au moins gagner du temps: quoi de plus désespérant pour les jeunes héros que d'être en butte à l'autorité politique, appuyée par la force armée et par l'argent? Après l'affreux Corymbos, puis son chef, Apsyrtos, sorte de brigand installé dans la vie, Anthia tombe aux mains de Périlaos, irénarque de Cilicie «un des plus hauts personnages de la Province» (*Eph.*, II,13) et semble craindre autant le mariage qu'il lui impose que ce qu'elle pouvait attendre auparavant: elle dit préfèrer la mort. Chez Chariton, Dionysios, premier personnage d'Ionie, ressemble fort, avec davantage de détails, à ce Périlaos: Callirhoé est déjà passée auparavant par le tombeau et la résurrection, et ne peut échapper au mariage avec Dionysios. Mais les puissances rencontrées par les héros de Chariton sont bien supérieures encore à Dionysios: Mithridate, satrape de Carie, a vu Callirhoé au cours de la procession funéraire en l'honneur de Chéréas, à Milet, et il en est tombé éperdument amoureux, par ailleurs, Chéréas et son ami Polycharme, faits prisonniers en Carie, sont à son service, et échappent de peu au supplice de la croix infligé à leurs compagnons mutins (IV,2). Mithridate, attendri par les récits qui lui sont faits, deviendra un auxiliaire pour les amours de Chéréas et de Callirhoé — mais son entregent, son serviteur Hygin sera finalement néfaste, faisant échouer la communication entre eux.[46] Plus dangereux que Mithridate est Pharnace, satrape d'Ionie et de Lydie, rival du précédent en politique comme en amour: lui aussi est amoureux de Callirhoé. Enfin, à Babylone, au-dessus de tous les pouvoirs, se trouve le Grand Roi Artaxerxès avec sa cour: les commérages et rivalités y vont bon train, et la beauté de Callirhoé suscite les craintes jalouses de la reine Statira et de la belle Rodogune. Le Roi

---

[46] Ci-dessous, chapitre IX,3.

lui-même, pendant le procès, séduit par Callirhoé, déchoit de son rôle de juge suprême et de l'impartialité qu'on attend de lui. Callirhoé voit bien le danger qu'il constitue, dont elle ne sera sauvée que par une providentielle guerre contre les Egyptiens, et la victoire navale imprévue de Chéréas.

Les puissants personnages dangereux pour le héros, ce sont encore les pirates homosexuels, comme Corymbos, éperdu de désir pour Habrocomès dans *les Ephésiaques*, ou les femmes puissantes, d'autant plus dangereuses qu'elles sont Barbares, donc jalouses et dénuées de tout scrupule, telle Mélitté chez Achille Tatius, que Satyros présente à Clinias en ces termes:

> une femme fort belle, si belle qu'à la voir on la prendrait pour une statue. Elles est d'Ephèse, et s'appellé Mélitté; elle est fort riche, et jeune. Son mari est, tout récemment, mort en mer. (*L. et C.*, V,11)

Mélitté désire follement Clitophon, et il a beaucoup de mal à retarder la consommation de leurs noces (V,14, V,16 sous le prétexte du deuil de Leucippé; une fois arrivés à Ephèse sous celui d'un malaise,V,21), ce qui finit quand même par arriver, non sans plaisir semble-t-il même pour lui:

> Lorsqu'elle me détacha et m'embrassa en pleurant, j'éprouvai une pitié bien naturelle et je craignis réellement que l'Amour n'exerçât sa vengeance contre moi; je sentais, surtout ... que ce que nous ferions ne serait plus un mariage, mais seulement un remède pour une âme malade. Je me laissai donc faire lorsqu'elle m'embrassa et, quand elle m'étreignit, je ne me refusai pas à ses étreintes, et il arriva tout ce que voulut l'Amour, sans que nous sentions le besoin d'une couche, ni de rien de ce dont on environne l'acte d'amour. (*L. et C.*, V,27)

Dans les *Ephésiaques*, Manto, fille du brigand embourgeoisé Apsyrtos, joue un rôle très voisin, et envoie son serviteur Leucon en ambassade auprès d'Habrocomès (*Eph.*II,4,1). On rencontre dans la description de Manto amoureuse une sorte de concentré du *topos* que l'on pourrait appeler "la Barbare amoureuse".[47] Un peu plus loin, la

---

[47] *Eph.* II, 2: ...ἁλίσκεται καὶ ἀνασχέτως εἶχε καὶ ἠπόρει ὅ τι ποιῆσαι.

beauté d'Habrocomès le fait tomber entre les mains d'une autre femme qui tient sa puissance de son vieux mari, Araxos: son nom à elle, Kyno, "Chienne", dit déjà tout, et le récit est comme un double du précédent.[48]

La Mélitté des *Ethiopiques* s'appelle Arsacé, aussi nymphomane, mais plus dangereuse encore, parce qu'insensible (Mélitté est d'Ephèse, donc Grecque ou hellénisée; Arsacé est Perse, donc Barbare). Comme Mélitté, Arsacé est riche, elle dispose et abuse en son absence du pouvoir de son mari Oroondatès, satrape d'Egypte:

> Arsacé était une femme très belle, grande, intelligente et énergique, et très fière de sa naissance, ce qui était naturel, car elle était la soeur du Grand Roi; mais son existence était loin d'être sans reproche, et elle se laissait aller à des plaisirs coupables et sans mesure. (*Eth.*, VII,2)

Ces femmes dangereuses ont parfois une nourrice ou servante dévouée, leur confidente, qui les aide dans le mal: Mélantho,[49] celle de Mélitté, ne sert guère qu'à faire évader Clitophon, dans les vêtements de sa maîtresse (*L. et C.*,VI,1). Plus intéressante est Cybèle, celle d'Arsacé: elle est d'origine grecque, de l'île de Lesbos, ce qui inspire confiance à Théagène et à Chariclée (*Eth.* VII,12), et elle s'enorgueillit de sa place auprès d'Arsacé. En fait, c'est elle qui encourage les débordements amoureux de sa maîtresse:[50]

> "Qu'est-ce qu'il y a donc? demanda-t-elle, quelle est cette passion nouvelle qui te tourmente? Qui as-tu vu, encore, qui fait de la peine à ma petite fille? qui est assez fier et assez fou pour ne pas succomber à ta beauté et ne pas regarder comme un bonheur l'amour que tu lui offres..." Tels étaient les propos qu'elle tenait ... la cajolant, la flattant de mille manières, pour l'amener à avouer sa passion. (*Eth.* VII,10).

---

48 *Eph.* III,1 2: Αὕτη ἡ Κυνὼ ἐρᾷ τοῦ 'Αϐροκόμου εὐθὺς ... καὶ οὐκέτι κατεῖχε, δεινὴ καὶ ἐρασθῆναι καὶ ἀπολαύειν ἐθέλειν τῆς ἐπιθυμίας.

49 Les lecteurs de l'Odyssée reconnaissent le nom d'une des servantes de la maison d'Ulysse, amante de l'un des Prétendants: un rôle de servante-fourbe.

50 On notera la similitude avec l'*Hippolyte* d'Euripide, et bien sûr avec la *Phèdre* de Racine.

Chariton aussi met en scène une femme d'expérience comparable: Plangon est au service de Dionysios, épouse de son intendant Phocas, et reçoit Callirhoé des mains de Léonas. Dionysios s'éprend de son esclave et ne voit que Plangon qui soit capable de la bien disposer envers lui (*Ch. et C.*, II,6). Sa gentillesse envers Callirhoé relève au début de la feinte, mais l'imitation est si bonne que la jeune femme s'y laisse prendre (II,7) et va voir Dionysios. C'est Plangon qui s'aperçoit que Callirhoé est enceinte (II,8), et voit dans cette grossesse une occasion de satisfaire son maître; elle continue la simulation pour faire admettre à Callirhoé d'épouser son maître:

> Le lendemain, quand vint Plangon, elle lui déclara son intention (d'élever seule son enfant). L'autre fit mine de ne pas approuver une décision peu opportune, mais "Il t'est impossible dit-elle, jeune femme, d'élever ton enfant parmi nous; ... il me semble préférable de supprimer l'enfant avant qu'il ne naisse plutôt qu'après sa naissance. ..." Callirhoé fut désolée de ces propos; elle tomba à ses genoux et la supplia de trouver quelque stratagème qui lui permettrait d'élever l'enfant. Mais l'autre lui opposa plusieurs refus, et, pendant deux ou trois jours, fit attendre une réponse et, quand elle eut rendu ses supplications plus ardentes et mérité ainsi d'autant plus sa confiance, elle commença par lui faire jurer de ne révéler à personne la façon dont elle s'y prendrait. ... Alors Plangon lui dit hypocritement: "Tu as raison, femme, de préférer le tuer. Faisons-le; c'est plus sûr que de vouloir tromper le maître..." Devant les conseils que lui donnait Plangon, Callirhoé n'eut aucun soupçon, car c'était une jeune femme noble et ignorant les ruses des esclaves; mais plus l'autre la pressait d'accomplir son œuvre de mort, plus elle se sentait prise de pitié pour l'enfant qu'elle portait en elle ... Sur quoi Plangon l'approuvait de ne pas arrêter sa décision à la légère. (II,10).

Les maisons de passe, parfois mentionnées comme lieu favori des voleurs et pirates,[51] ne jouent un rôle important dans l'intrigue, dans le corpus étudié, que chez Xénophon d'Ephèse. Il n'en est pas moins probable qu'il s'agisse d'un *topos* du roman, et que le personnage du *pornoboskos*, lui aussi, fasse partie avec celui de la courtisane[52] de l'arsenal attendu du lecteur et de la lectrice qui est probablement aussi un spectateur de théâtre, et particulièrement de la Comédie

---

[51] Passage de *Chéréas et Callirhoé* cité ci-dessus, 2.2.

[52] Sur le thème de la prostitution dans la Comédie nouvelle, voir Mossé, 1986.

Nouvelle. Anthia a été vendue à un trafiquant de filles de Tarente, qui connaît bien ses intérêts:

> Celui-ci, qui n'a jamais vu femme si belle, se flatte d'en tirer un bon profit; il lui fait prendre un repos de quelques jours pour la remettre des fatigues de la traversée et des mauvais traitements de Rhénaea. (*Eph.*, V,5)

> Le trafiquant de filles qui avait acheté Anthia voulut enfin la contraindre à se mettre en montre devant sa maison publique: il la pare d'un beau vêtement, de bijoux d'or, et veut l'installer en faction devant la porte.(V,7)

Le manège d'Anthia, simulant l'épilepsie pour éviter la prostitution, trompe le trafiquant et l'oblige à renoncer à la faire travailler pour lui.

2.3. *L'ami et le vieux sage ou l'autre roman dans le roman*

Les adversaires du jeune couple sont terriblement nombreux, et le plus souvent stéréotypés: il faut bien que les aventures durent un peu. Mais les malheureux ont aussi quelques adjuvants, eux aussi sont topiques.

Les jeunes filles n'ont pas de véritable amie: dans le meilleur des cas, elles trouvent une confidente dans leur servante. Mais les jeunes gens ont presque tous un, parfois plusieurs amis véritables, qui leur servent de modèles et d'initiateurs ou de conseillers en amour. Il est souhaitable qu'ils soient un peu plus âgés qu'eux-mêmes, car leur rôle essentiel est d'avoir déjà vécu l'analogue de ce qui va arriver au héros. Le Clinias d'Achille Tatius, est de ce type:

> J'avais un cousin nommé Clinias; ... il n'avait que deux ans de plus que moi, et il était initié à l'amour. Son amour à lui allait à un jeune garçon. ... Aussi étais-je toujours à le railler pour son insouciance, parce qu'il n'avait de temps que pour l'amour et qu'il était l'esclave du plaisir des sens; et lui me répondait toujours en souriant et en hochant la tête: "Toi aussi, un jour, tu seras esclave, mon petit, et pas dans longtemps." C'est vers lui que j'allai, puis, après l'avoir salué et m'être assis près de lui: "Je suis bien puni, Clinias, de mes railleries envers toi. Je suis esclave à mon tour." Il battit des mains et se mit à rire, puis il se leva et embrassa mon visage qui portait la marque de mon insomnie due à l'amour. Puis:

"Tu aimes, dit-il, tu aimes véritablement, tes yeux me le disent." (*L. et C.*, I,7)

Après la mort tragique de celui qu'il aimait,[53] Clinias accompagne Clitophon dans ses aventures, à la recherche de Leucippé, et l'aide avec constance, avec Ménélas, son "double",[54] et le fidèle Satyros.

Dans *les Ethiopiques*, Cnémon a une fonction similaire: proche par l'âge de Théagène, il sympathise avec les héros sans être lui-même amoureux de Chariclée, et il est par son passé et par l'intrigue nouée avec Thisbé, puis avec la fille de Nausiclès, le héros potentiel d'un "autre roman". Le "roman de Cnémon" a fait récemment l'objet d'une étude approfondie (J.R. Morgan, 1989) qui montre les différents paliers d'intérêt de ce récit inséré par rapport à l'aventure principale des *Ethiopiques*. Tout d'abord, Cnémon, Thisbé et Nausiclès, protagonistes du roman "actuel" de Cnémon en Egypte, sont fermement rattachés à l'intrigue principale, dans laquelle ils jouent tout trois un rôle spécifique et qu'ils font progresser. En même temps, l'intrigue de Cnémon retarde l'intrigue principale, éveillant un intérêt d'ordre dramatique.[55] En troisième lieu, le roman de Cnémon est "proairétique": J.R. Morgan reprend ici la séduisante analyse de J.J. Winkler (1982) qui montre que la simplicité de l'histoire de Cnémon, réputée analogue à celle des romans ordinaires et en contraste avec l'histoire principale, pourrait avoir dans *les Ethiopiques* une fonction de contre-modèle narratif en quelque sorte.[56] J.R. Morgan montre toutefois les limites de cette brillante interprétation: le roman de Cnémon n'est ni raconté ni construit plus simplement et naïvement que *les Ethiopiques*, plusieurs narrateurs y interviennent aussi, Cnémon-narrateur est lui aussi un représentant de l'auteur, et l'intérêt principal du récit est son contenu

---

53 Sur le "roman de Clinias", voir ci-dessous.

54 Le roman de Ménélas, ci-dessous.

55 Morgan,1989, 103: «The next approach to Knemon's novella is to think of it as a retardation of the pleasurable uncertainty to which that solution — i.e. the *happy end* — must put an end.»

56 «A proairetic narrative, whose function in the economy of the novel as a whole is to establish a paradigm of normal narration for the hermeneutic narrative of the novel itself to bounce off.» (Morgan, *op. cit.*, 105).

représentatif plutôt son aspect réflexif.[57] Finalement, pour Morgan, c'est le "contre-point thématique" permis par le roman inséré (*novella*) dans le roman (*novel*) qui est primordial.[58] Si Cnémon, en tant qu'ami des héros et en tant que l'un des narrateurs de sa propre histoire, permet l'insertion de la *novella* dans le roman, Thisbé a autant d'importance que lui, en tant que "*Doppelgänger*" (*op. cit.*,111) de Chariclée. J.R. Morgan conclut:

> The function of Knemon's novella as I see it is to focus the work on the sexual and social values that romance in general takes for granted. It allows the *Aithiopika* a dimension beyond being simply an exciting fiction well told ..., a philosophical dimension that gives a serious answer to the question of how and why one should love.[59]

Les amis presque contemporains du jeune héros, initiateurs et apportant par leur expérience la distance ironique qui manque au jeune héros, ont aussi un autre rôle topique, plus ponctuel et anecdotique, celui d'empêcher celui-ci, toujours désespéré par les morts multiples de celle qu'il aime, de se tuer aussi: on trouve ce *topos* sous une forme discrète chez Xénophon d'Ephèse, où c'est Hippothoos, brigand repenti (celui-là même qui avait fait enterrer Anthia avec les molosses) qui est devenu l'ami d'Habrocomès:

> A ces mots, Habrocomès déchira sa tunique et se prit à gémir vertueusement sur le sort d'Anthia, morte de façon si belle et vertueuse ... "... Je mourrai donc, c'est bien résolu; mais j'aurai d'abord, la force de vivre jusqu'à ce que je trouve ton corps: je veux l'embrasser encore et m'ensevelir avec lui." Ainsi disait-il en gémissant, et Hippothoos l'exhortait à prendre courage. (*Eph.*, III,10)

Achille Tatius pousse le trait en mettant en scène le suicide de Clitophon, et en répétant l'épisode sous diverses formes: suicide

---

57 «Of course any text can be read as an ongoing commentary of its own strategies, but the conventions of the Greek romances, including the *Aithiopika*, seem to me to be representational rather than self-referential, and I find it hard to believe that the *Aithiopika* was written to be in essence a discourse about how to tell and read a story.» (*op. cit.*, 106).

58 «The novella is a paradigm of an inverse kind, that provides a scale against which the significance of the central plot can emerge» (*op. cit.*,107).

59 Morgan, *op. cit.*, 113.

chronique si l'on peut dire, comme la mort de Leucippé, et comme les discours de l'ami. C'est d'abord Ménélas, l'ami égyptien rencontré au début de leur voyage (II,31) sur le navire qui quittait Beyrouth pour Alexandrie, qui est préposé par Achille Tatius à empêcher le suicide de Clitophon; le premier suicide de Clitophon intervient après le sacrifice de Leucippé par les brigands égyptiens:

> En disant ces mots, je lève mon épée, avec l'intention de me la plonger dans la gorge, lorsque je vois (il y avait clair de lune) deux hommes, en face de moi, courant de toutes leurs forces dans ma direction.... Ils me saisirent la main droite et tentent de m'arracher mon épée ... Alors, Ménélas s'écrie: "Si c'est là la raison pour laquelle tu veux mourir, le moment est venu de remettre l'épée au fourreau; ta Leucippé va maintenant ressusciter." ... (*L. et C.*, III,17)

Le *topos* est plus discret parce que raconté et non décrit, après la décapitation de Leucippé par les pirates:

> Après ces lamentations funèbres, et le corps une fois enseveli, je rentrai à Alexandrie, où, bien à contre-coeur, je fis soigner ma blessure, et grâce aux exhortations de Ménélas, je trouvai le courage de vivre. (V,8)

L'empêcheur de suicide est Clinias quand Clitophon, mis en prison par Thersandre, entend le récit mensonger de la mort de Leucippé par un autre (faux) prisonnier:

> J'étais en train de me lamenter de la sorte lorsque survint Clinias, et je lui racontai tout, ajoutant que j'étais résolu, de toute façon, à mourir. Il tâcha de me consoler: "Qui sait si elle ne reviendra pas à la vie?..." (VII,6).

Chariton aussi montre les variantes du désespoir suicidaire de Chéréas, chaque fois qu'il croit Callirhoé perdue à jamais; une découverte fortuite empêche parfois le suicide:

> or Chéréas, ayant attendu le petit jour, vint au tombeau sous le prétexte d'offrir des couronnes et des libations, mais en réalité dans l'intention de se supprimer. Car il ne pouvait supporter d'être séparé de Callirhoé et il jugeait que seule la mort pourrait guérir son chagrin. En arrivant, il trouva les pierres déplacées et l'entrée

ouverte. A cette vue, il fut stupéfait et plongé dans une perplexité profonde ... (*Ch. et C.*, III,3)

ou la collectivité de Syracuse:

> Chéréas fut vaincu par les supplications de ses parents et sauta dans la mer, voulant mourir pour échapper à l'un de ces deux maux: ou bien ne pas chercher Callirhoé, ou bien désoler ses parents. Mais vite, les marins se jetèrent à l'eau et, avec bien du mal, le retirèrent de la mer. (III,5)

Ensuite, l'ami, Polycharme en l'occurrence, est bien là au moment opportun, sans que le trait soit aussi poussé que chez Achille Tatius:

> Tandis qu'il se plaignait ainsi, Polycharme cherchait à le consoler. (III,7)

Sur ce point précis comme sur d'autres, on a l'impression qu'Achille Tatius semble connaître les *topoi* rencontrés chez Xénophon et Chariton, et les pousse ironiquement jusqu'à la caricature. Bien que l'hypothèse d'une parodie concertée du genre romanesque par Achille Tatius, défendue par D.B. Durham (1938) ne semble guère avoir été prise au sérieux, elle me semble appuyée par de tels passages.

Dans les *Ethiopiques*, Cnémon reçoit dans un épisode (II,2,1, II,3,4) ce rôle d'empêcheur de geste fatal et J.R. Morgan, dans son analyse du "roman de Cnémon" (1989, 101) l'a finement noté. Il rapproche le rôle de Cnémon ici de celui de Polycharme chez Chariton, apparemment sans connaître les parallèles chez Xénophon et Tatius. Seul Longus, qui n'expose pas Daphnis au désespoir suicidaire, semble échapper à ce *topos* particulier.

Un autre type de personnage favorable aux héros apparaît dans le roman assez constamment pour être considéré comme topique, le vieux sage: chez Xénophon d'Ephèse, c'est le vieux pêcheur Aigialée, toujours amoureux de sa Thelxinoé momifiée.[60] G.W. Most, analysant la relation chez Achille Tatius entre la construction

---

[60] Ci-dessus, chapitre III, 1.4.

du roman et le choix du récit à la première personne, note le caractère exceptionnel du récit par Aigialée de ses amours prolongées après la mort de la bien-aimée dans la série des autobiographies romanesques: un personnage ne peut raconter lui-même son propre bonheur sans suciter la jalousie, le *phthonos* des hommes, et sans risquer la vengeance que les dieux réservent à tout excès humain. Most explique l'occurrence du récit d'Aigialée par l'intimité qui a commencé à régner entre Habrocomès et lui au moment de son récit (G.W. Most, 1989, 119-120). Chez Longus, c'est Philétas:

> Pendant qu'ils jouaient ainsi, survint un vieil homme qui avait, autour du corps, une peau de chèvre, aux pieds, de grosse sandales ... "Je suis, mes enfants, le vieux Philétas; j'ai chanté bien des chansons aux Nymphes que voici, et joué bien des airs de syrinx pour Pan, là-bas, et je conduisais un grand troupeau de bœufs avec ma seule musique. Et je viens près de vous pour vous raconter tout ce que j'ai vu et vous dire tout ce que j'ai entendu." (*D. et C.* II,3)

Alors que l'ami, à peu près du même âge que le héros, n'est pas détaché des plaisirs d'amour, le vieil homme, par son âge, souvent par force — il est souvent veuf — et par choix (voir le serment de Calasiris), a connu le plaisir et la passion d'amour, mais en est maintenant fort distant; il est capable de guider les jeunes gens d'une manière impartiale dans leur itinéraire difficile: Philétas connaît le jardin d'Amour et en fait l'herméneutique pour Daphnis et Chloé,[61] Calasiris surtout est vraiment un guide, dans tous les sens du mot. C'est pourquoi aussi le vieux sage est si souvent porte-parole du narrateur, racontant son passé ou prenant en charge une partie du récit concernant les jeunes gens. Héliodore montre non pas un, mais trois de ces personnages, dans une sorte de gradation qui semble tout à fait concertée: Chariclès, le père adoptif de Chariclée, est veuf, et a recueilli l'enfant des mains du prêtre éthiopien Sisimithrès. Il est prêtre d'Apollon à Delphes, excellent homme et tout à fait saint. Toutefois sa naïveté le met assez bas dans l'échelle des sages selon Héliodore: il faut absolument pour les jeunes gens et le lecteur fuir

[61] Passage cité ci-dessous, chapitre IV,2.

sa maison pour rencontrer le roman. Calasiris, prêtre égyptien qui connaît les écritures secrètes et le sens caché des oracles et des rêves, est beaucoup au-dessus de Chariclès, qu'il manipule gentiment au sujet de la "maladie" de Chariclée, pour manigancer son enlèvement. Il a été marié, et avait deux fils, Thyamis et Pétosiris. A la mort de sa femme, il a juré abstinence.[62] La rencontre funeste de Rhodopis, et la tentation érotique l'ont mis sur les routes. Au-dessus de Calasiris l'Egyptien, dans cette échelle axiologique qui fait l'armature des *Ethiopiques*, se trouve Sisimithrès, le chef des gymnosophistes éthiopiens, sage entre les sages: alors que Calasiris a connu la tentation de la chair, Sisimithrès semble complètement étranger au désir, il semble vivre dans le monde et le regarder, tout en étant capable à tout moment de se recueillir en lui-même, comme quand il ordonne aux gymnosophistes de se retirer pour ne pas assister au spectacle indigne du sacrifice humain voulu par le peuple éthiopien. Le Sarastro de la *Flûte enchantée* a sans doute pour modèle réel Ignaz von Born, chef des maçons partisans des Lumières, mais c'est aussi un lointain avatar d'un Calasiris-Sisimithrès tel qu'on pouvait le voir au dix-huitième siècle.

Tous ces personnages paraissent avoir en commun d'être les héros potentiels d'un autre roman que celui qu'on est en train de lire: un roman qui se passe en parallèle à celui des héros de premier plan et vient parfois interférer sur lui, ou bien un roman vécu autrefois par le vieux sage, ces deux types pouvant ménager des intermédiaires.

Le roman de Clinias, dans *Leucippé et Clitophon*, est du premier modèle: au moment où Clitophon tombe amoureux de Leucippé, Clinias est lui-même amoureux du jeune Chariclès, auquel il a offert un magnifique cheval. Chariclès interrompt les confidences de Clitophon, de manière dramatique, pour annoncer à Clinias que son père veut le marier (I,7), et Clinias se lance dans une diatribe, appuyée sur maint exemple mythologique, contre les femmes. Chariclès sort. La conversation entre Clitophon et Clinias continue (I,9-11), mais est interrompue tragiquement:

---

[62] *Eth.*, II,24.

> Nous étions en train d'échanger ces sages propos au sujet du dieu lorsque tout à coup, survint l'un des domestiques de Chariclès, dont le visage annonçait un malheur, si bien que, dès qu'il le vit, Clinias s'écria: "Il est arrivé malheur à Chariclès!".Il parlait encore que déjà le serviteur reprenait: "Chariclès est mort!" (I,12).

Vient le récit de la mort de Chariclès, tué par le cheval que Clinias lui avait offert, récit "palimpseste" si je ne me trompe de la course de chars du chant XXIII de l'*Iliade* et du récit imaginaire de la mort d'Oreste dans l'*Electre* de Sophocle.[63]

Cnémon, chez Héliodore, vit aussi son propre roman dans les marges de celui de Théagène et de Chariclée. Athénien rencontré en compagnie des Pâtres de Bessa, il vit avec eux dans la caverne insulaire, repaire des brigands. Pendant une nuit, il leur raconte son passé, en guise de consolation (I,9): sa mère étant morte, son père s'était remarié avec Démaenété, «un vrai fléau», qui tenta rapidement de séduire le fils après le père. Cnémon résista à ses avances, et elle se vengea dans une intrigue complexe impliquant sa servante Thisbé, éprise de Cnémon. Cnémon, impliqué dans un procès, avait fini par arriver chez les Pâtres égyptiens (I,10-18).[64] Or Thisbé est tuée par Thyamis à la place de Chariclée, et après que la méprise sur les personnes soit dissipée et que Chariclée ait été retrouvée vivante dans la caverne, Cnémon raconte la suite de l'aventure (I,8-9) et a même le temps de lire la tablette trouvée avec le cadavre de Thisbé, une lettre qu'elle lui écrivait, ce qui permet de compléter le roman du point de vue de Thisbé (I,11). Mais le roman de Cnémon continue encore quelque temps: il accompagne Théagène et Chariclée dans leurs aventures pendant un certain temps, rencontre Calasiris et devient l'interlocuteur privilégié de ses

63 Létoublon, 1990. Héliodore aussi a réécrit sur le même thème, en racontant la course — à pied, et victorieuse — de Théagène à Delphes.

64 Cnémon refait le même récit pour Calasiris, VI,2, ou plutôt il en livre d'autres bribes, ce qui confirme dans l'idée que, d'une manière très préméditée, Héliodore a voulu exploiter les possibilités de la narration déléguée et du récit en abîme: le "roman de Cnémon" ressemble fort par son schéma d'intrigue au roman topique traditionnel, mais il nous est donné par fragments, comme si l'auteur voulait montrer que, quelle que soit le type de narration adopté, nous ne pouvons avoir accès à la réalité des personnages qu'à travers la médiation du récit, supposant la responsabilité d'un narrateur et une focalisation particulière.

récits, permettant au lecteur d'apprendre l'aventure à Delphes de Théagène et Chariclée (livres IV et V). La rencontre du marchand Nausiclès ramène le nom de "Thisbé" (en réalité Chariclée) et fait craindre à Cnémon la résurrection de son ennemie (V,2); mais tout se termine bien pour Cnémon, au début du livre VI, c'est-à-dire à la moitié du roman de Théagène et de Chariclée, puisqu'il est amoureux de Nausiclée, que Nausiclès lui propose de lui-même la main de sa fille, et que Théagène et Chariclée estiment qu'il a suffisamment participé à leurs difficultés et qu'ils peuvent désormais se passer de son aide.

Le roman de Calligoné et de Callisthénès, chez Achille Tatius, est du même type, entrelacé avec l'intrigue principale: demi-sœur de Clitophon, Calligoné lui était promise par leur père. Clitophon, amoureux de sa cousine Leucippé, combine de faire prendre Calligoné pour Leucippé, sachant que le jeune Byzantin Callisthénès veut l'enlever: elle est effectivement enlevée à sa place. C'est le père de Leucippé qui apprend à Clitophon — et à nous — la fin heureuse de l'aventure de Calligoné au moment où il retrouve vivante sa propre fille et reconnaît l'innocence de Clitophon. Callisthénès, jeune homme peu recommandable, sorte de riche voyou au début du roman, a été transformé par l'amour et Calligoné sera ainsi aussi heureuse que le seront Clitophon et Leucippé.

Le roman des vieux sages, lui, est entièrement au passé, et dans un passé lointain, qui n'interfère donc pas avec le présent des héros, mais leur sert plutôt de modèle, parfois de modèle inversé. Le modèle est parfait chez Philétas, dont le nom signifie symboliquement "l'Amoureux": il semble que la même histoire se répète constamment, celle qu'a vécue Philétas est actuellement vécue par Daphnis et Chloé, et il semble à la fin du récit que leurs enfants, allaités par une chèvre et une brebis, la revivront aussi dans quelques années. Aigialée dans *les Ephésiaques* vit avec sa momie ce qu'Habrocomès pourra vivre plus tard, s'il parvient à retrouver Anthia avant sa mort. Calasiris dans *les Ethiopiques* accompagne Théagène et Chariclée sur les grands chemins comme s'il voulait leur éviter de rencontrer des Rhodopis ou les protéger d'elles. Effectivement, Arsacé est comme un double actuel de la Rhodopis qu'a connue Calasiris, et qu'il a évitée en fuyant.

Chez Achille Tatius, le récit de Clinias, ce beau roman tragique homosexuel, trouve un écho étrange: Ménélas, jeune Egyptien rencontré sur le navire au départ de Beyrouth, distrait le voyage des héros par le récit de son aventure:

> "En bref, la raison de mon voyage loin de ma patrie est un amour infortuné et une chasse malheureuse..." (*L. et C.*, II,34)

Le roman d'amour de Ménélas s'est fini, tragiquement, comme la plupart des aventures homosexuelles dans le roman grec, mais avant la rencontre avec les héros; de même chez Xénophon d'Ephèse, où c'est le brigand Hippothoos qui joue ce rôle, et il me semble intermédiaire entre le vieux sage et l'ami à peine plus âgé que le héros. Son roman est une aventure tragique d'homosexualité, comme Clinias et Ménélas: amoureux du bel Hyperanthès, qu'il avait vu s'exercer à la palestre, il avait obtenu son amour, mais eut un rival plus âgé et puissant, auquel le père d'Hyperanthès avait vendu son fils.[65] Hippothoos tua son rival, et enleva Hyperanthès, mais le jeune homme a péri dans une tempête: c'est alors qu'Hippothoos est devenu brigand. Finalement, l'aventure d'Hippothoos se termine en *happy end* avec celle d'Habrocomès et Anthia: il adopte un jeune Sicilien de bonne famille et l'installera avec lui à Ephèse.

Les amis des héros, vieux ou jeunes, représentent à l'intérieur du roman ce que pourrait être le roman si le narrateur choisisissait une autre voie, c'est le roman antérieur au roman ou le roman d'un autre héros: ces personnages incarnent la dimension réflexive du récit littéraire, ils sont dans le roman grec un peu ce que sont Schéhérazade et sa sœur dans les *Mille et Une Nuits*. Le roman des homosexuels, en particulier chez Achille Tatius, a l'intérêt de montrer ce que pourrait être le roman si le héros avait d'autres goûts en amour: Clinias, plus que Ménélas, fait de nombreux discours théoriques visant à démontrer la supériorité de l'amour des

---

65 Voir des aventures analogues dans la réalité grecque antique chez K.J. Dover (1982) et C. Salles (1982), par exemple d'après le *Contre Timarque*.

garçons.[66] Mais l'issue tragique de ces romans-là[67] ne manifeste-t-elle pas le choix du narrateur, Xénophon d'Ephèse comme Achille Tatius, pour les amours hétérosexuelles? Il se peut que ce choix corresponde à une convention sociale — qui ne reflète pas forcément la réalité pratique — plutôt qu'à une éthique personnelle: mais rien ne permet d'aller plus loin.[68]

* *
*

Comme les lieux du roman, sa population semble venir de la littérature antérieure autant que de la réalité vécue par les narrateurs: les amoureux désespérés doivent beaucoup à la poésie élégiaque et tragique; le berger amoureux de Longus à Théocrite pour le contenu des aventures, la présence de Pan, des Nymphes, de la Syrinx, et le nom même de Daphnis: l'*Idylle* I de Théocrite chante les malheurs d'amour du berger mythologique de Sicile du même nom; le nom de Philétas, outre son sens symbolique, est aussi celui d'un célèbre poète hellénistique;[69] les adolescents en butte aux stratégies de mariage des parents viennent comme les noms de plusieurs des personnages (Chairéas, Cnémon, Plangon par exemple) de la Comédie nouvelle, comme semble-t-il les personnages stéréotypés de la veuve lubrique, du serviteur prêt à aider les amours du jeune maître en cachette et du souteneur; ce caractère palimpseste explique que l'on retrouve dans plusieurs des romans les mêmes noms de personnage, parfois pour des rôles très différents (ainsi Chariclès chez Héliodore et Achille Tatius, Chairéas chez Chariton et Achille Tatius); psychologiquement, le personnage de Plangon chez

---

66 Sur ce thème de la comparaison des types d'amour dans l'*Anthologie Palatine*, chez Achille Tatius et le Pseudo-Lucien, voir Cantarella, 1991, 113-119.

67 Hippothoos au moins connaîtra une fin heureuse, et s'installera à Ephèse avec le jeune Sicilien rencontré en chemin. Mais ce n'est pas raconté: le récit des amours homosexuelles semble toujours tragique.

68 Voir d'autres formes de "l'autre roman dans le roman" ci-dessous, chapitre VII, 3.

69 Voir A.W. Bulloch in Easterling- Kenney, I,4, 4: «The most important intellectual figure in the early years of the new hellenistic world was Philetas from the east Greek island of Cos.»

Chariton et celui de Cybèle chez Héliodore ressemblent fort à la servante de Phèdre dans l'*Hippolyte* d'Euripide (et bien sûr à celle de Racine), tandis qu'Arsacé et Démaenété, la belle-mère de Cnémon, ont plusieurs des traits de Phèdre elle-même. Tous ces personnages ont une psychologie, mais ce sont surtout des "rôles": encore une fois, on retrouve le théâtre. On en conclura que le roman, s'il prétend reproduire une réalité sociologique (d'ailleurs difficile à situer dans le temps), le fait en fonction des traditions littéraires qu'il imite, fût-ce en les parodiant: le principe de la mimésis est devenu un *principe d'imitation des autres auteurs autant ou plus que de la réalité.*

On conclura cette analyse de la population romanesque par une remarque sur la structure topique du roman: le roman grec, foncièrement manichéen, repose sur la permanence et l'unicité du couple romanesque au cours du roman, qu'il voyage dans l'espace ou seulement dans le temps cyclique des saisons comme *Daphnis et Chloé.* Il en résulte une dichotomie absolue entre "bons", largement minoritaires, et "méchants", majoritaires — il est malheureusement impossible de savoir si cette proportion du monde romanesque correspond à la réalité du temps! Le narrateur focalise son attention sur la bonne minorité, constamment menacée par la mauvaise majorité. La victoire nécessaire du couple héroïque sur ses ennemis entraîne la punition des méchants, qui meurent ou disparaissent de la scène, et doivent être remplacés pour créer de nouveaux dangers: aucun des méchants n'est présent d'un bout à l'autre d'aucun des romans grecs. On comprend en revanche pourquoi les amis du jeune couple l'accompagnent souvent dans ses voyages (Clinias avec Leucippé et Clitophon, Polycharme avec Chéréas), pourquoi de nouveaux amis s'ajoutent au cours du voyage (Ménélas chez Achille Tatius, Hippothoos ainsi que Leucon et Rhodé chez Xénophon d'Ephèse, Mithridate chez Chariton) et pourquoi un méchant peut à l'occasion s'avérer bon (cas d'Hippothoos dans les *Ephésiaques*) alors que l'inverse est impossible: cette impossibilité n'est pas d'ordre psychologique ou sociologique, mais d'ordre narratif. Sur ce point particulier, on notera l'originalité d'Héliodore: Cnémon devient ami de Théagène et de Chariclée chez les Pâtres de Bessa, mais les quitte pour suivre sa propre aventure d'amour avec la fille de Nausiclès; Calasiris, qui les a guidés de Delphes jusqu'en Egypte,

meurt, d'une mort naturelle, après avoir réussi à empêcher le duel de ses fils, Thyamis et Pétosiris, d'aller jusqu'à son terme. La suite de son rôle de guide, pour Théagène et Chariclée, se tiendra par le moyen de la communication par les rêves et oracles.

L'extrême rareté des personnages ambigus dans l'ensemble de la série découle presque logiquement de ce qui vient d'être dit: dans *Daphnis et Chloé*, Dorcon, le berger amoureux de Chloé, et Lycénion, l'initiatrice de Daphnis, font partie de cet ensemble réduit, et sont étrangement symétriques.[70] Dionysios, le deuxième mari de Callirhoé chez Chariton ainsi que la reine Statira et la belle Rodogune, et Hippothoos, le brigand sauvage devenant le plus fidèle des amis dans les *Ephésiaques*, sont aussi très intéressants de ce point de vue. Mais il n'y a ambiguïté essentielle de plusieurs personnages que chez Héliodore: Chariclès, Calasiris, Hydaspe, Persinna, et Chariclée surtout sont ambigus à des titres divers, certains de leurs actes n'ont guère de justification claire: ils en deviennent mystérieux et fascinants comme des êtres de chair.[71]

---

[70] Voir ci-dessous, chapitre IV, 3, avec la référence à Winkler, 1990.

[71] Notons toutefois que l'on peut aussi reprocher à Héliodore de donner parfois trop de justifications à certains des actes de ses personnages, comme le voyage de Calasiris à Delphes, justifié à la fois par l'ordre de Persinna de retrouver Chariclée et par sa curiosité de la culture grecque (Reardon, 1971, 391-392).

CHAPITRE IV

LE "ROMAN D'AMOUR"

Le roman grec inaugure une tradition stéréotypée du genre comme roman d'amour. Topique dans son contenu et sa thématique, le roman grec l'est aussi dans l'ordre du récit. Chariton, Xénophon d'Ephèse, Longus, et Achille Tatius suivent tous les quatre le même ordre, qu'Héliodore seul enfreint. Avant d'entrer dans le détail des *topoi*, nous analyserons cet ordre topique qui semble régler la composition romanesque comme les règles de la composition musicale imposent un ordre obligé des mouvements, jusqu'à ce qu'un génie vienne bousculer la tradition.

1. *Le déroulement topique du roman d'amour*

En schématisant, nous dégagerons dans l'ordre topique du roman cinq "mouvements", pour reprendre l'image de la composition musicale, chacun de ces mouvements pouvant donner lieu à des développements plus ou moins abondants:[1]

- présentation des deux héros, sorte de fiche d'identité et description plus ou moins détaillée de leur personne (avant la rencontre) et de leur beauté exceptionnelle

- récit de leur rencontre et de la naissance de leur amour (avec dans tous les cas métaphores de la "blessure" et de la "maladie" d'amour)

- récit des épreuves auxquelles ils sont exposés et de leur séparation, avec diverses péripéties elles-mêmes topiques (attaques

---

[1] Sur la problématique générale des "commencements" narratifs, voir E.W. Saïd, ***Beginnings. Intention and Method.*** New York, Columbia Univ. Pr., 1975, 1985, après R. Barthes, 1970. Sur la première phrase du roman de Chariton, voir S. Rabau, 1970, et sur les cinq débuts de romans traités ici, F. Létoublon, 1992; sur le début de récit dans la rhétorique latine, voir aussi F. Hoff, 1992.

de pirates, tempêtes, emprisonnements, vente comme esclaves ou exposition à la prostitution, procès etc.)

- récit de leurs retrouvailles, éventuellement avec reconnaissance de leur véritable identité et heureux dénouement, avec mariage s'il n'a pas eu lieu au début.[2]

Même Achille Tatius, qui semble souvent se moquer des conventions romanesques, adopte cet ordre, ironiquement peut-être, mais sans que son traitement ironique de cette convention là puisse être démontré.[3] Héliodore au contraire, par une composition complexe, visiblement très concertée, montre qu'il connaît la topique du genre et son ordre topique, et qu'il est très au-dessus de cette servitude: son récit commence par les épreuves des héros (ouverture au livre I sur une scène de piraterie vue par des brigands au bord de la mer, sur la côte égyptienne, puis épisodes chez les Pâtres de Bessa). Les *topoi* traditionnels de présentation des héros sont évités au profit d'une présentation partielle et focalisée, dans un récit inséré fait par le vieux sage égyptien Calasiris au jeune Athénien Cnémon: l'identité de Théagène est indiquée à cause de la curiosité des autres personnages du récit, celle de Chariclée, fille de Chariclès, donnera lieu à une péripétie ultérieure, au moment du déchiffrement de la bande de tissu brodée par Persinna. La présentation des héros se fait au fur et à mesure du récit que fait Calasiris de leur rencontre et de leurs aventures et préserve, pour Chariclée en tout cas, une part de mystère jusqu'à la fin: on est dans une technique "moderne" du roman, et la technique du récit inséré semble suggérer que l'"histoire" des personnages est l'objet même de la curiosité du lecteur, comme de celle de Cnémon.[4] La fin des *Ethiopiques* semble plus proche des conventions romanesques

---

[2] Dans *Daphnis et Chloé* seulement, le dénouement tourne au conte de fées, avec mention des enfants du jeune couple et de leur mise en nourrice chez une chèvre et une brebis.

[3] Voir la référence à Durham, ci-dessus, chapitre III, 2.2.

[4] Au dix-septième siècle, une nouvelle tradition topique du début de récit semble issue d'Héliodore, à en croire la parodie qu'en fait Scarron au début du *Roman comique*: «Le soleil avait achevé plus de la moitié de sa course et son char, ayant attrapé le penchant du monde, roulait plus vite qu'il ne voulait...»

habituelles par le récit des épreuves surmontées victorieusement par le jeune couple, la reconnaissance de Chariclée par ses royaux parents et le "happy end" qui s'ensuit, mais on verra dans le chapitre prochain (V,4) l'originalité du dénouement éthiopien, alors que la topique romanesque habituelle implique une construction en boucle du roman avec un voyage circulaire: Leucippé et Clitophon reviennent à Tyr, Chéréas et Callirhoé à Syracuse, avec un navire plein des richesses conquises par Chéréas,[5] Habrocomès et Anthia à Ephèse, avec une remarque du narrateur sur la nécessité de ce retour:

> Quand le jour reparut ils montèrent sur un navire chargé de tout ce qu'ils possédaient, et ils prirent la mer aux yeux de tous les Rhodiens venus en foule leur faire escorte. ... Après une traversée de quelques jours ils débarquèrent à Ephèse, où tous savaient déjà qu'ils revenaient sains et saufs. Aussitôt qu'ils eurent pris terre ils se rendirent sans désemparer au sanctuaire d'Artémis. (*Eph.*,V,15)

Il n'y a pas de voyage chez Longus, qui enferme son récit dans le cercle du jardin insulaire de l'île de Lesbos,[6] mais la reconnaissance de Daphnis, puis de Chloé, par leurs parents respectifs pourrait entraîner au moins un déménagement de la campagne vers la vie citadine; ce voyage reste dans l'ordre des possibles, sans même une tentative de réalisation:

> Le jour venu, on convint de retourner aux champs; Daphnis et Chloé l'avaient demandé, car ils ne pouvaient supporter de demeurer en ville. Les parents, eux aussi, étaient d'avis de leur donner un mariage de bergers. (*D. et C.*, IV, 37)

La topique romanesque semble imposer un voyage circulaire ou, s'il n'y a pas voyage, une cyclicité du récit qui revient à son point de

---

[5] *Ch. et C.*, VIII,7: Chéréas s'avança vers Hermocrate et son père et leur dit: «Acceptez les richesses du Grand Roi.» Et aussitôt il ordonna de décharger de l'argent, de l'or en quantité innombrable, ensuite il montra aux Syracusains de l'ivoire, de l'ambre, des étoffes et toutes sortes de merveilles aussi bien par leur matière que par leur travail, et le lit et la table du Grand Roi, si bien que la ville entière fut emplie, non pas, comme autrefois, après la guerre de Sicile, de la pauvreté attique, mais, la chose la plus extraordinaire de toutes, en pleine paix, des dépouilles médiques!

[6] Voir ci-dessus, chapitre III, 1.3,.

départ en montrant que le premier regard entraîne automatiquement ce retour heureux et la fondation d'un foyer au lieu même où s'est faite la rencontre. Héliodore au contraire entraîne ses héros vers le cœur de l'Ethiopie, très loin des origines thessaliennes de Théagène et de la fête pythique, située au nombril de l'ancien monde, qui a été le cadre de la rencontre amoureuse. C'est un retour aux origines, certes, mais pour la seule Chariclée, et il implique un renversement idéologique considérable.[7] La composition cyclique du roman, avec le sacrifice éthiopien et la course de chevaux et taureaux du livre X en symétrie avec la fête pythique et la course à pied des livres IV et V, n'entraîne pas la circularité du voyage.

On peut analyser le roman d'Achille Tatius comme construit sur une boucle non achevée explicitement: le récit commence à Sidon en Phénicie, et se termine dans la même région, à Tyr, avec la mention d'une décision de partir pour Byzance quand l'hiver sera fini. Divers critiques (Gaselee, Bowie, Vilborg)[8] ont relevé cette "incohérence" (*inconsistency*) et l'ont généralement expliquée comme l'oubli par l'auteur du parti pris narratif de départ. Hägg (1971) étudie scrupuleusement la technique narrative d'Achille Tatius et explique beaucoup des problèmes posés par l'œuvre sans parvenir à justifier ce point particulier. Une étude récente de G.W. Most (1989) fait l'état de la question et justifie la construction du roman par les nécessités du genre autobiographique, qui suivant les impératifs grecs analysés d'après des textes nombreux et variés depuis l'époque archaïque, interdisent au récit autobiographique fait devant des étrangers — comme les lecteurs — de parler de sa propre vie autrement que sur le ton de la plainte, sous peine d'encourir la jalousie, le *phthonos* des hommes ou le châtiment que les dieux réservent à l'excès humain. Most pense qu'il s'agit là d'un trait archaïsant du roman grec. Clitophon raconte en effet son aventure d'amour à un étranger rencontré à Sidon dans le sanctuaire d'Astarté, devant une peinture représentant l'enlèvement d'Europe, et il est seul. Nous n'apprenons même pas le nom de l'étranger, le *je*

---

[7] Voir ci-dessous, chapitre V,4.

[8] Voir les références chez G.W. Most, 1989, 114-115.

du début du texte, que nous avons donc tendance à assimiler à l'auteur, avec tous les problèmes de distance qui se posent pour tous les romans où un personnage affirme au début du roman avoir trouvé un manuscrit, une liasse de lettre ou avoir entendu un récit (*Les liaisons dangereuses*, *Le manuscrit trouvé à Saragosse* par exemple). Le récit de Clitophon se termine par les retrouvailles à Tyr, mais la mention du départ prochain pour Byzance, alors que "maintenant" il est seul à Sidon, pourrait être destinée à poser problème au lecteur curieux: n'a-t-il pas une fois de plus perdu sa bien-aimée? Le roman doit-il s'arrêter parce que cette fois, elle est vraiment morte? L'article de Most, dans sa conclusion,[9] nous laisse toutefois dans l'incertitude:

> These, then, were the constraints within which Achilles Tatius was operating: and we may see one measure of how strong they were in the fact that, despite his evident originality and sophistication, he was in the end unable to escape them. Speakingbefore frineds and relatives, Cleitophon would likely have praised himselfor recounted his good fortune, without doing more than boring or irritating those nearest and dearest to him. But speaking before others, he adopted *the stranger's stratagem*: the transformation of a situation of need into a narrative of loss adapted rhetorically to a specific audience and designed to gain power, discursive and/or real, over that audience. In his deployment of that stratagem in conversation with a stranger, he demonstrates himself to be, in his smaller way, as accomplished a rhetorician as Odysseus.

Est-ce pour des raisons rhétoriques, pour ne pas risquer de déplaire à son public, que Clitophon évite d'expliquer à la fin du récit pourquoi il se trouve "maintenant" à Sidon, et seul? ou est-ce parce que son histoire, pour le moment, s'est mal terminée? Il me semble que l'intéressante hypothèse de Glenn Most laisse en suspens la solution: si c'est peut-être parce qu'il parle devant un étranger que Clitophon n'ose pas raconter son heureuse aventure, on ne comprend pas qu'il ne raconte pas comment il a perdu Leucippé. Son récit s'achève bien en plein bonheur des retrouvailles. En tout cas, on voit que dans *Leucippé et Clitophon*, le voyage est circulaire (de Tyr à Tyr), mais

---

[9] Most, 1989, 133.

que la circularité du récit reste implicite, impliquée par la situation d’énonciation du départ: le personnage a voyagé, le narrateur est resté à Sidon.

De manière très traditionnelle, à la fin du récit, non seulement un couple se forme ou reforme mais plusieurs: chez Chariton, Polycharme épousera la sœur de Chéréas, chez Xénophon d’Ephèse, le bonheur d’Hippothoos et celui de Leucon et Rhodé accompagnent les retrouvailles des héros. Chez Tatius, la fin heureuse du roman de Calligoné et Callisthénès, dans un récit fait par le père de Leucippé, joue le même rôle très conventionnel, qui fait penser aux comédies de Molière ou de Beaumarchais. C’est Héliodore l’auteur vraiment original de ce point de vue: Théagène et Chariclée sont à la fin du récit le seul couple de leur génération, car Cnémon et Nausiclée ont été congédiés depuis longtemps. Mais un autre couple se reforme ou ressoude grâce à eux, celui d’Hydaspe et Persinna, qui non seulement ont retrouvé leur fille mais ont trouvé des successeurs et des héritiers.

2. *L'aventure d'amour*

Par ses thèmes, le roman européen dans son ensemble renoue avec la tradition grecque du roman comme roman d'amour.[10] Reardon (1971, 322) définit le genre:

> forme littéraire dont l'élément de base est un motif d'amour. Le motif trouve son expression dans un cadre qui consiste pour ainsi dire obligatoirement en des aventures hasardeuses telles qu'on en fait l'expérience dans de longs voyages à l'étranger,

définition moderne que l'on rapprochera de celle d'Huet (ci-dessus, chapitre II, 2.2).

Les auteurs grecs de roman le disent eux mêmes clairement, parfois en Avant-propos:

---

[10] Rohde voyait là un héritage de la tragédie psychologique de type euripidéen et, moins loin dans le temps, de la poésie amoureuse alexandrine.

> Moi, Chariton d'Aphrodise, secrétaire de l'avocat Athénagoras, je vais conter une histoire d'amour qui est arrivée à Syracuse. (*Ch. et C.*, I,1)

ou dans une digression préalable à l'action qui en donne une image:[11]

> Je vis un spectacle, le plus beau que j'aie jamais vu : c'était un tableau qui contait une histoire d'amour (*D.et C., Avant propos).* [12]

Achille Tatius fait dans le premier paragraphe de son roman une description à la première personne qui sert à introduire le récit, lui aussi à la première personne, attribué à un narrateur délégué.[13] Il s'agit d'un tableau représentant l'enlèvement d'Europe par le dieu Zeus sous la forme d'un taureau, et le deuxième paragraphe commence ainsi :

> Quant à moi, j'admirais fort le tableau, en qualité d'éternel amoureux, mais j'attachais surtout mes regards à l'Amour entraînant le taureau, et je disais : "Tiens, regarde comme ce mioche règne sur le ciel et la mer !" (*Leucippé et Clitophon,* I,2).[14]

Chez Héliodore, c'est un tableau représentant la délivrance d'Andromède par Persée qui devient ainsi l'*image des aventures d'amour,* mais outre que le sujet de cette représentation est intégré dramatiquement dans le récit puisqu'elle joue un rôle à la fois

---

11 Voir le chapitre I, 2.2, et le chapitre VII,1.

12 Le tableau est ensuite décrit en détail, avec des enfants trouvés allaités par des animaux, des serments d'amour et même une descente de pirates: le sujet même du roman. L'auteur explique d'ailleurs naïvement — au moins en apparence — que son dessein est de rivaliser par le texte littéraire avec la peinture ici décrite, cf. ci-dessous, chapitre VIII sur le rôle de cette description dans la réflexivité de *D. et C.*

13 Sur l'originalité du "mode" ou point de vue chez Achille T., voir Hägg, 1971, 136-137; 1983,42. Pour G.W. Most (1989), le parti-pris autobiographique explique la composition du roman, voir ci-dessus.

14 On retrouve le thème du tableau des aventures d'amour avec une description de deux peintures représentant Andromède et Prométhée enchaînés, dans la ville de Péluse (III,7-8); le même thème d'Andromède est beaucoup mieux inséré dans la trame du roman chez Héliodore. Sur la description de tableaux chez Achille Tatius et Héliodore, voir désormais Bartsch, 1989, 40-79.

dramatique et symbolique dans l’intrigue,[15] Héliodore en retarde la mention jusqu’à la moitié du roman à peu près, et à vrai dire en supprime complètement la description.[16] Le tableau fait partie du passé et de la vie des personnages mais il est évoqué par allusions (V,8,5 et X,15,1) plutôt que décrit comme le sont les autres tableaux d’amour dans les autres romans étudiés.

L'amour est aussi désigné comme le sujet central du roman par des récits insérés à caractère réflexif comme celui du vieux bouvier *Philétas* (au nom prédestiné: “*l’Amoureux* ”) chez Longus: il prétend avoir rencontré dans son jardin un enfant

> tenant dans sa main des branches de myrte et de grenades ... blanc comme lait , blond comme flamme, frais comme s’il sortait du bain, nu et tout seul, et il s’amusait à cueillir des fruits, comme si le jardin avait été à lui (*D. et C.*, II, 3,7)

L'enfant divin aurait alors tenu un discours sur le passé amoureux de Philétas, dont voici la conclusion:

> C'est maintenant Daphnis et Chloé dont je suis le berger; et lorsque le matin, je les ai réunis, je viens dans ton verger,... (*ib.*,).

On pense aussi au récit plus développé concernant Amour et Psyché dans les *Métamorphoses* d'Apulée. L'intention initiatique de ces récits insérés est assez évidente. Chez Achille Tatius, le héros Clitophon comprend assez vite, grâce aux leçons de son ami Clinias, comment arriver à ses fins; mais il doit persuader Leucippé, et c'est lui qui tient devant elle un discours théorique sur l’amour, amené par le modèle animal de la parade du paon:

---

[15] Voir ci-dessous, chapitre V,3 et 4.

[16] Le tableau est censé être resté en Ethiopie dans la chambre royale. Une des bagues de Chariclée, elle, donne lieu à une description, ἔκφρασις au moment où elle est vendue par Calasiris au marchand Nausiclès (*Eth.* V, 14). Au livre X, quand le tableau intervient à nouveau (pour le dénouement) , Héliodore, avec une maîtrise toujours égale des moyens, n’en décrit que ce dont l'intrigue a besoin: la parfaite ressemblance entre Chariclée et Andromède.

> Ce n'est pas sans motif, dis-je, que l'oiseau agit de la sorte; c'est sûrement un amoureux. En tout cas, c'est lorsqu'il veut attirer celle qu'il aime qu'il se montre ainsi dans toute sa beauté... Et Satyros, comprenant pourquoi je tenais ces propos et désireux de me fournir de quoi développer ce sujet, continua: "Est-ce donc que l'Amour a tant de puissance qu'il peut enflammer jusqu'aux oiseaux?..." Tout en parlant, je jetais des coups d'oeil à la jeune fille pour voir comment elle accueillait ces histoires amoureuses: et elle laissait entendre qu'elle ne les écoutait pas sans plaisir. (*L. et C.*,I,16-19)

Dans le monde réel qui sert de référence au roman grec, on sait que dans les familles de citoyens, on veillait sur la pureté des jeunes filles pour les amener vierges à l'époux choisi par le père. La transgression de cet usage entraînait le châtiment de la jeune fille aussi bien que de son séducteur, mis en dehors de l'ordre social:[17] la séduction d'une jeune fille, sous tutelle de son père comme la femme mariée sous celle de son mari, était assimilée à un adultère. Pourtant, les romans semblent considérer les récits mythologiques comme une sorte de justification de l'amour cautionné par la religion, sans aller toutefois jusqu'à la transgression caractérisée de l'interdit social. Cela donne à penser que la société grecque trouvait dans l'imaginaire mythologique une sorte d'exutoire pour la réalisation fantasmatique des pulsions que le conformisme social amenait à refouler.[18] L'existence de cette motivation de la mythologie dès l'Antiquité (à partir de quelle époque?) pourrait expliquer son prolongement aux dix-septième et dix-huitième siècles.[19]

3. *L'éducation sentimentale*

Ces passages peuvent donner à penser que les romans obéissaient à un impératif initiatique et pédagogique — parfois comme si on les

---

[17] Voir l'ouvrage de G. Hoffmann, 1990, cité ci-dessus.

[18] En gros, avec la théorie de l'inconscient en moins, c'est la thèse de Freud, généralisée à la mythologie et aux "amours des dieux".

[19] Voir essentiellement sur ce point J. Starobinski, 1989, et l'illustration de cette thèse dans l'exposition "Les amours des dieux" au Grand Palais (Bailey, 1991).

avait donné à lire aux jeunes gens.[20] L'on peut imaginer chez Longus que la vision d'Eros jouant dans son verger est une "invention" du malin Philétas pour amener Daphnis et Chloé à la conscience de leurs sentiments et sensations, en jouant auprès d'eux le rôle d'initiateur: de toute façon, le procédé apparaît charmant, mais naïf, et d'ailleurs, les leçons de Philétas, purement théoriques, ne résolvent pas les problèmes des jeunes gens; il faut une initiation de Daphnis à la pratique de l'amour, et c'est Lycénion qui s'en charge.[21] Achille Tatius (ci-dessous, chapitre VIII) donnera l'exemple de procédés littérairement plus sophistiqués en donnant le rôle de mentor à des personnages comme le cousin Clinias et le serviteur Satyros, qui sont utiles par ailleurs à l'intrigue, et ne se limitent donc pas au rôle de "professeurs d'amour" comme le font Philétas et Lycénion.[22] Chez Héliodore, le rôle de commentateur à la fois détaché et sympathisant des progrès du jeune couple dans un sentiment amoureux de plus en plus conscient est dévolu à Calasiris, qui ne se prive pas de conseiller, tout en veillant aussi à la chasteté de ses protégés:[23] jamais l'aspect pédagogique n'apparaît aussi clairement que chez Longus.

D. Konstan[24] remarque que le désir amoureux des jeunes filles n'est exprimé qu'exceptionnellement dans la littérature grecque de l'époque classique (je crois pour ma part que le *Prométhée enchaîné*, avec le récit des rêves érotiques d'Io, fait exception): au contraire, c'est le sujet spécifique du roman, qui avait peut-être une fonction dans leur initiation.

Cet aspect d'éducation sentimentale explique la constance topique de la jeunesse des héros, tous adolescents, l'un des traits

---

20 Voir Winkler, 1989, "The Education of Chloe: Hidden injures of Sex", 101-126, avec sa remarque sur l'emploi du terme ἐρωτικῆς παιδαγωγίας à propos du rôle de Lycénion comme éducatrice de Daphnis, p.121; voir aussi C. Imbert, à paraître.

21 *D. et C.*, III, 17-20, scène finement analysée par Winkler, *op. cit.*, 121-122.

22 Elle semble bien récompensée de ses leçons par le plaisir qu'elle y prend, et par les cadeaux de Daphnis, qui n'est pas un ingrat.

23 Voir ci-dessous, chapitre VIII,5, le thème du serment que Calasiris fait prêter à Théagène, avec à l'arrière-plan le thème des serments prêtés jadis par Calasiris, et du désir amoureux qui l'a jeté sur les routes.

24 Communication au colloque de Nottingham, "Tragedy, Comedy and the Polis", juillet 1990, à paraître.

éminemment *romanesques* des romans grecs, une part importante de son charme, parfois aussi de sa mièvrerie: le passage à l'âge adulte se passera bien, *happy end* oblige, mais il est d'abord montré comme un problème, hérissé de mille difficultés, qui sont extérieures souvent — symbolisées par les intempéries et par les adversaires — mais parfois à l'intérieur des personnages eux-mêmes, comme leurs manifestations somatiques, leurs monologues, leurs récits de rêves et l'image qu'ils donnent d'eux le montrent bien. Ce difficile *passage* explique peut-être pourquoi dans trois romans le voyage auquel le narrateur astreint le jeune couple se justifie, non seulement sur le plan narratif mais sur le plan symbolique: chez Achille Tatius l'enlèvement de Leucippé par Clitophon n'apparaît pas vraiment nécessaire — puisqu'elle n'a pas été réellement compromise, mais c'est l'héroïne qui réclame d'être enlevée pour quitter sa mère. Chez Chariton, la fausse mort de Callirhoé et son enlèvement paraissent peu vraisemblables, mais la nécessité de la recherche par Chéréas de Callirhoé morte ou vive est justifiée. Pour Héliodore, nous reparlerons de la réussite du voyage et de son symbolisme.

L'utilisation du *topos* de l'éducation sentimentale apparaît chez Prévost aussi évidente que sa "modernisation": c'est le narrateur qui se transforme en initiateur pédagogue, et ce pour enseigner à Théophé, au début du roman, non pas l'amour, mais la liberté, l'indépendance, l'autonomie. Ce rôle de Ferriol est symbolisé par *les livres* qu'il fait lire à son élève. Et quels livres, bien propres à ne pas donner à Théophé trop d'idées frivoles: le plus grand succès revient à *La logique* de Port Royal! On pense aussi au rôle symbolique du *maître de langues*, délégué de Ferriol auprès de Théophé, qui doit l'initier à la liberté que donne la pratique des langues étrangères, et à la culture européenne moderne. Mais Ferriol est pris au piège qu'il a lui-même préparé, et s'aperçoit au moment où Théophé est devenue l'être libre, conscient et autonome qu'il avait voulu, qu'il en est amoureux: il essaie alors une pédagogie de l'amour (revenant vers les techniques éprouvées depuis l'Antiquité) et s'aperçoit que le maître de langues conspire avec son élève, et lui

a enseigné la duplicité avec la polyglottie.[25] Le thème pédagogique est ainsi lié dans la *Grecque moderne* au tragique de l'amour et à l'incompréhension totale qui oppose Théophé et Ferriol. Ferriol ne réussit dans son enseignement (d'où les images de bonheur du début du roman) qu'au moment où il enseigne ce dont son élève se servira pour le rendre malheureux.

4. *Ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants*

Prévost s'écarte donc d'une manière évidente des modèles antiques par le dénouement: dans tous les romans grecs, sans exception, l'histoire d'amour se termine par la réunion des deux héros, qui sont supposés inaugurer alors une vie de bonheur sans nuages, couronné sans doute, comme dans les contes de fées, d'une nombreuse progéniture.[26] Pour Prévost, un profond pessimisme allié à sa vision esthétique impose dans la *Grecque moderne* comme dans ses autres oeuvres romanesques un dénouement tragique: «*il n'y a pas d'amour heureux*».[27] Le roman grec au contraire, qui semble naître et se développer au moment où les Grecs, sous les Diadoques ou sous l'Empire romain, ont perdu toute autonomie, reflète la perte des "valeurs" collectives de l'Age classique, le refuge dans l'individualisme et le sentimentalisme, parfois le mysticisme: son sujet central est pour un spécialiste la "solitude" de l'être humain que les vicissitudes politiques ont détaché de la Cité;[28] il faut dire aussi que le roman grec affirme l'Amour comme valeur suprême, capable d'assurer le bonheur si le couple d'amoureux surmonte les difficultés rencontrées. Achille Tatios, grâce aux deux personnages de Clinias et Ménélas et aux récits insérés de leurs amours homosexuelles, introduit même dans son roman une comparaison

---

[25] Voir ci-dessous, chapitre IX,4, le *topos* du double langage dès le roman grec.

[26] C'est précisé dans *Daphnis et Chloé*: un garçon d'abord, que les parents, par reconnaissance, donnent en nourrice à une chèvre, puis une fille, donnée à allaiter à une brebis!

[27] Cette conclusion tirée par J. Sgard (1968, 443) de l'examen de la trilogie de 1740 pourrait être étendue à toute l'œuvre romanesque de Prévost (voir id, pp.227-241 sur *Cleveland*, 241-257 sur *Manon Lescaut*, 426-443 sur la *Grecque moderne)*.

[28] Voir Perry (1967, part. 57-66), Reardon, Hägg (1983, 81-108)

"théorique" entre les diverses sortes de plaisir et d'amour;[29] le dénouement tragique des amours homosexuelles, contrastant avec l'union heureuse de Leucippé et Clitophon, amène bien sûr à conclure à la supériorité de l'amour entre homme et femme,[30] assurant la pérennité du corps social par le bonheur individuel.

Au centre de toute la thématique du roman grec, l'amour est aussi (ou par conséquent) le principal moteur de l'intrigue: le roman grec semble avoir compris que la définition de l'amour comme pulsion vers autrui, due semble-t-il en premier lieu aux poètes lyriques et en particulier à Sappho[31] implique le mouvement. Dans cette perspective, la forme romanesque pourrait être interprétée comme une réalisation exemplaire de cette définition dans le récit de la rencontre amoureuse qui fait naître cette pulsion, puis de la quête de l'un par l'autre jusqu'à la réunion finale. Si la poésie lyrique est apte à exprimer la pulsion amoureuse telle qu'elle est vécue, et sans satisfaction possible autre que par l'écriture poétique, le roman regarde de l'extérieur, non sans intérêt, cette rencontre de deux pulsions amoureuses symétriques et simultanées.

---

[29] II, 34-38, voir ci-dessus, chapitre III,2.3. Cette comparaison se rencontre dans de nombreuses épigrammes (voir l'ouvrage de F. Buffière, *Eros adolescent*).

[30] Sur la possible ambiguïté de la fin de *Daphnis et Chloé*, voir Winkler, 1990, 123-126, selon lequel le dénouement suggèrerait que dans la société androcentrique, l'amour fait toujours violence aux jeunes filles, comme Lycénion l'avait expliqué à Daphnis. Winkler omet de dire que Chloé semble fort avide de connaître ce type de douleur, et que Lycénion, de son côté, très désireuse d'enseigner la pratique de l'amour au jeune Daphnis alors qu'elle est pourvue d'un mari âgé, paraît aussi suggérer que la douleur fait place au plaisir.

[31] Voir Ann Carson, *Eros the Bittersweet.* An Essay. Princeton (PUP), 1986.

CHAPITRE V

AVANT LA RENCONTRE AMOUREUSE: LES *TOPOI* DE PRÉSENTATION ET D'IDENTITÉ DES HÉROS

Nous avons vu dans le chapitre précédent que l'ordre topique du roman imposait la présentation des héros avant leur rencontre. Dès ces premières pages, le caractère essentiellement répétitif du genre s'affirme, avec une sorte de fiche-type: tous deux sont jeunes, beaux et bien nés, même si leur naissance semble d'abord énigmatique.

1. *Noblesse, richesse et beauté* [1]

Destinés semble-t-il à incarner les difficultés de l'individu dans le monde, les héros de romans grecs ne sont nullement des êtres humains ordinaires et anonymes: chez Chariton, Callirhoé est la fille du général Hermocrate, vainqueur des Athéniens,[2] et c'est

> une merveille de jeune fille, qui faisait l'étonnement de la Sicile entière; car sa beauté n'était pas humaine, mais divine (première phrase du roman, précédée seulement de la "signature" introductive de Chariton d'Aphrodise).

Le héros Chéréas n'est pas en reste, ni pour la beauté ni pour le niveau social:

---

[1] Voir Rohde, 155 -156. La jeunesse des héros est elle aussi topique, voir ci-dessus, chapitre IV, 3.

[2] Le roman se passe après la Guerre de Sicile, qui marque la fin de la prééminence athénienne en Méditerranée, donc, plusieurs siècles avant Chariton, signe sans doute de la nostalgie passéiste du romancier, mais aussi de l'incompréhension de ce passé: le cadre politique et social n'est dans le roman qu'un arrière-plan, sans que les personnages semblent participer vraiment à la collectivité civique. Le livre de Jacques Mazel, *Les métamorphoses d'Eros.* Paris, Presses de la Renaissance, 1984, se termine par un chapitre sur le mariage, et précisément avec le début de *Chéréas et Callirrhoé.* Mais l'auteur résume le roman sans analyser le rôle de l'amour dans le récit ou dans la société dont il est l'émanation.

> un adolescent d'une grande beauté, qui surpassait tous les autres, et tel que les artistes représentent Achille, Nirée, Hippolyte, et Alcibiade; son père était Ariston, qui, à Syracuse, ne le cédait qu'à Hermocrate.

Chez Achille Tatius, le héros, Clitophon, est fils d'un riche Tyrien, Hippias, et l'héroïne, Leucippé, est sa cousine, venant de Byzance. Dès qu'il l'aperçut, Clitophon fut frappé par sa beauté, décrite avec un peu plus de détail que chez Chariton:

> Son regard brillait, promettant le plaisir; sa chevelure était blonde, avec des boucles d'or; ses sourcils, noirs, d'un noir sans mélange; ses joues blanches ... sa bouche était une fleur de rose ... (*L. et C.,* I,4)

Chez Xénophon d'Ephèse, la première phrase du roman (I,1) nous explique l'origine sociale élevée du héros, Habrocomès, fils d'

> un homme qui comptait parmi les premiers de la ville (d'Ephèse)

et la deuxième développe la beauté exceptionnelle du jeune homme:

> Habrocomès, chef-d'œuvre de beauté tel qu'il ne s'en était vu ni en Ionie ni en aucun autre pays. Or cet Habrocomès, de jour en jour, grandissait en beauté, et avec la grâce du corps fleurissaient en lui les qualités morales.

Mais apparaît Anthia, en costume d'Artémis, I,5:

> En tête du cortège marchait Anthia, fille de Mégamédès et d'Evippé, citoyens d'Ephèse. Elle était belle entre toutes les vierges: elle avait quatorze ans; son corps était une fleur de beauté et sa parure ajoutait encore à sa grâce: cheveux blonds, en partie tressés, mais surtout libres et flottant au gré de la brise; des yeux vifs, ...

Chez Héliodore, les héros ne sont pas "présentés" au début du roman, mais, sans que l'on sache qui ils sont, leur beauté est frappante, même aux yeux des brigands qui les découvrent, et par les yeux desquels Héliodore fait voir la scène à ses lecteurs,[3] *Eth.* I,2:

---

[3] Sur cette focalisation originale, voir Bartsch, 114 (après Bühler, 1976).

> Une jeune fille était assise sur un rocher. Sa beauté était merveilleuse et on l'aurait prise pour une déesse. ... Sa joue était posée sur sa main, elle avait les yeux baissés et, la tête immobile, contemplait un jeune homme gisant sur le sol. Affreusement blessé, il semblait revenir à peine d'un profond sommeil, presque de la mort. Cependant, une virile beauté brillait encore en lui, et le sang dont sa joue était inondée faisait ressortir la blancheur éclatante de son teint.

La composition raffinée du roman ne peut cependant faire échapper complètement aux *topoi* de présentation des apparences physiques des héros et de leur beauté: ils sont retardés jusqu'au livre III et mis dans la bouche d'un narrateur délégué, Calasiris, la description de leur apparition éblouissante précédant la fiche d'identité, si artificielle dans les autres romans. Le récit inséré de Calasiris décrit d'abord l'apparition *éblouissante* de Théagène, III,3:

> Il sembla qu'un éclair eût effacé tout ce que nous avions vu jusqu'ici, tant sa vue nous éblouit... Il n'y avait qu'une seule opinion dans le public, c'est qu'il ne saurait exister au monde de beauté qui surpassât celle de Théagène,

puis celle de Chariclée, III,4, et l'éblouissement est encore supérieur:

> Nous sûmes que même Théagène pouvait être surpassé, mais qu'il ne pouvait l'être que dans la mesure où la beauté féminine toute pure peut être plus captivante que celle du premier d'entre les hommes ... elle tenait un flambeau allumé, mais l'éclat qui rayonnait de ses yeux éclipsait la lumière des torches.

Chez Longus, Daphnis et Chloé sont déjà au moment où ils sont découverts respectivement à deux ans d'intervalle, dans une caverne, de splendides bébés, I,2:

> Le chevrier s'approcha et découvrit un petit garçon, grand et beau, et vêtu de langes plus magnifiques que ne le laissait prévoir l'abandon où il se trouvait, car il portait un petit manteau de pourpre, avec une agrafe d'or et une petite épée à la poignée d'ivoire.

En grandissant, Daphnis et Chloé deviennent évidemment plus beaux que les bergers de leur âge, I,7:

Ces deux enfants, bien vite, devinrent grands, et en eux brillait une beauté qui n'avait rien de rustique.

2 *Belle comme une déesse*

La beauté de l'héroïne en particulier est telle qu'elle amène souvent la comparaison topique[4] à une déesse dont l'identité est précisée, et importante pour le symbolisme religieux du roman,[5] soit Aphrodite, soit Artémis:

> Jamais, sauf Artémis, je n'ai vu de plus belle femme (*L. et C.*, VII,15),

ou une déesse sans précision:

> Son costume la rendait plus semblable à la statue d'une déesse qu'à une femme mortelle. (*Eth.*, X,9)

Plus souvent encore, l'héroïne est prise par d'autres personnages pour une déesse, Callirhoé, qui est femme et tombe amoureuse de Chéréas à une fête d'Aphrodite, pour cette déesse, en Ionie, à Babylone et à son retour à Syracuse:

> ... la foule du peuple était convaincue, par la beauté de cette femme si mystérieuse, qu'il s'agissait d'une Néréide sortie du fond de la mer, ou que c'était la déesse venue de la propriété de Dionysios: c'était là les propos des matelots <...> Alors tous s'écrièrent: "C'est Aphrodite qui prend un époux" (*Ch. et C.*, III,2)
>
> Lorsqu'elle la vit, à l'improviste, Statira s'élança de sa couche, croyant qu'Aphrodite lui apparaissait, car elle avait une dévotion toute particulière à la déesse. (*ibid.*, IV,9),
>
> Il leur parut que Callirhoé était devenue encore plus belle, si bien qu'ils croyaient voir Aphrodite elle-même sortant de la mer. (*ibid.*,VIII,7)

---

[4] Elle se rencontre fréquemment dans l'épopée homérique: voir par exemple Hélène apparaissant à Télémaque dans l'*Odyssée*, IV,121-122:

> Or voici que, sortant des parfums de sa chambre et de ses hauts lambris,
> Hélène survenait : on eût dit l'Artémis à la quenouille d'or.

[5] Voir ci-dessus, chapitre I, 1.3.

Les autres héroïnes, jeunes filles, sont prises pour Artémis: Anthia et Chariclée portent le costume et les attributs de la déesse au début du roman; la première marche en tête des jeunes filles d'Ephèse à l'occasion d'une fête publique d'Artémis, déesse poliade de la cité, I,2,6:

> (elle avait) pour vêtement une tunique de pourpre serrée à la taille tombant jusqu'aux genoux et descendant sur les bras; une peau de faon l'enveloppait, un carquois pendait à ses épaules, elle portait un arc et des javelots, des chiens la suivaient. Plus d'une fois les Ephésiens la voyant dans l'enceinte sacrée l'avaient adorée, la prenant pour Artémis. Et ce jour là, quand elle parut, la foule se récria, exprimant à sa vue des sentiments divers : "Voici la déesse !" criaient les uns, saisis d'étonnement; d'autres: "C'est l'image de la déesse, façonnée par elle à son image !"

Chariclée, prêtresse d'Artémis est dans la même tenue au moment de la rencontre à Delphes (III,4, dans le récit de Calasiris) aussi bien qu'au début du roman, où elle est présentée comme un spectacle énigmatique aux yeux des brigands égyptiens qui la découvrent près d'un navire pirate, au milieu de morts et de mourants:

> une couronne de laurier ceignait sa tête, un carquois était fixé à ses épaules, son bras gauche reposait sur un arc... (*Eth.* I,2, voir le passage cité ci-dessus).

La description parallèle du livre III et celle d'Anthia chez Xénophon font comprendre que l'arc et le carquois ne sont nullement ici des armes, mais comme la couronne de laurier, les insignes d'Artémis, et font partie du costume rituel qui assimile la jeune fille à la déesse.

La description topique de l'héroïne romanesque rappelle par bien des points celle de la belle princesse orientale prisonnière de Cyrus, que le Grand Roi a confiée sans l'avoir vue à la garde de son lieutenant Araspas:

> ... quand nous fûmes entrés dans sa tente, nous ne la distinguions pas d'abord des autres ... Mais ensuite quand, voulant savoir quelle était la maîtresse, nous les eûmes examinées toutes une à une, nous vîmes tout de suite qu'elle était différente de toutes les autres, bien qu'elle fût assise, couverte d'un voile et les yeux baissés vers la terre... Elle les surpassait toutes, d'abord par sa taille, puis par la dignité et par la noblesse de son maintien, malgré l'humilité de son

attitude. (Xénophon, *Cyropédie*,V,4-5, voir aussi V,2-3 et VI;3.1 sur la naissance de la passion d'Araspas, V,8 sur la description de Panthée à Cyrus par Araspas et la réaction du Grand Roi).

3. *L'énigme de la naissance et le roman familial des héros*

L'identité de Chariclée est mystérieuse: on apprend par les récits insérés et les retours en arrière qu'ils permettent qu'elle n'est fille du prêtre Chariclès dont elle porte le nom que par adoption. Les "signes de reconnaissance" (grec *symbola*) avec lesquels elle a été trouvée prouvent à coup sûr une haute naissance: l'énigmatique inscription en caractères égyptiens brodée sur une bande de tissu et déchiffrée par Calasiris,[6] montre qu'elle appartient à la race royale d'Ethiopie. Dans ce cas, l'intrigue amoureuse se relie à ce qu'à la suite de Marthe Robert on peut appeler un *roman familial*: Persinna, reine d'Ethiopie, a pendant l'acte d'amour regardé un tableau, familial lui aussi, représentant Andromède délivrée par Persée; l'enfant qu'elle a conçue, au lieu d'avoir la peau noire du couple royal, est née blanche à l'image de l'ancêtre mythique Andromède, avec au bras un "cercle d'ébène".[7] Persinna, de peur d'être accusée d'adultère, abandonna l'enfant. Le voyage mouvementé de Chariclée, de Théagène et de leurs compagnons en Egypte et en Ethiopie est donc une recherche des origines de l'héroïne.[8]

Le thème de l'enfant trouvé, de l'identité mystérieuse d'un héros et du roman familial énigmatique se retrouve chez Longus, où il est source d'invraisemblance totale d'ailleurs: les deux héros sont à deux ans d'intervalle abandonnés avec des objets de reconnaissance,[9] allaités respectivement par une chèvre et une brebis et adoptés par des bergers. Comme Chariclée, mais toujours avec

---

[6] *Ethiopiques*, IV,8, passage cité ci-dessous, chapitre V,4. Je renvoie à nouveau à l'étude par P. Brulé (1987, pp.130 à 138) du thème de l'enfant exposé, et ici tout spécialement à "l'exposition du prince" (1.3.2) et à "exposition et bâtardise" (1.3.4).

[7] Cette marque sur la peau rappelle la cicatrice qu'Ulysse a sur la cuisse, qui joue un rôle similaire de σύμβολον au chant XIX de l'*Odyssée* (reconnaissance par la servante Euryclée dans la fameuse scène du bain).

[8] Reardon, 1971 381-388.

[9] Voir pour Daphnis *D. et C.* I,2 cité ci-dessus, §1.

une parfaite symétrie,[10] ils retrouvent leur véritable identité au moment du dénouement, et leur mariage sera justifié aussi bien par leur position sociale brillante que par leur amour.

Le sens de ces romans familiaux me semble assez clair —et relativement décevant pour l'idée que nous nous faisons de la sociologie romanesque: les héros de roman grec sont tous d'un rang social élevé, ils ont tous une position enviable. Même dans le cas, chez Longus, où leur amour naît dans le cadre champêtre de la Pastorale, on s'aperçoit à la fin (et le lecteur sait dès le début) que les héros sont "bien nés": la beauté physique n'est au fond que le reflet de cette bonne naissance, et le dénouement a finalement pour fonction de montrer le discernement de l'amour, qui ne se trompe pas dans son choix: Théagène, descendant d'Achille, donc de la déesse Thétis, a reconnu dans la prêtresse d'Artémis la fille de roi, descendante d'Andromède, qu'elle ne savait pas être. Il est possible d'interpréter cela comme le signe que le roman est un genre populaire, destiné à faire rêver dans les chaumières:[11] en gardant leurs moutons, les bergers de l'Antiquité rêvaient peut-être tous un dénouement à la *Daphnis et Chloé* ?

On s'explique dès lors pourquoi la topique antique impose chez Prévost le roman familial de Théophé, mais aussi pourquoi le "modernisme" lui interdit de donner une solution à ce roman familial, comme il rend impossible un amour heureux: on ne saura jamais si Théophé est réellement la fille du hobereau péloponnésien Condoïdi qui refuse de la reconnaître, et la sœur de Synèse qui lui, a trop d'intérêt à faire croire à leur lien fraternel. De manière analogue pour Manon Lescaut, on n'aura jamais d'indice prouvant absolument prouvant si elle "est catin" ou non, et aucune reconnaissance en forme de coup de théâtre ne la fait sortir du ruisseau. La reconnaissance est au contraire un des *topoi* du

---

[10] Sur ces constructions symétriques rencontrées dans tous les romans grecs, voir en particulier Molinié, 1982, 89-99.

[11] Reardon, 1971, 341-345.

romanesque antique, après avoir été celui de l'épopée et de la tragédie.[12]

4. *Le Noir et le Blanc ou le roman du métissage: sur l'originalité d'Héliodore*

Alors que dans les autres romans les deux héros, qu'ils le sachent eux-mêmes ou non, sont issus des meilleurs familles de Grèce ou de l'Orient hellénisé, le roman d'Héliodore, qui semble avoir commencé en plein *topos*, à Delphes, l'inverse en fait,[13] en montrant que malgré la blancheur de sa peau, l'héroïne est en réalité d'origine éthiopienne, synonyme de "peau noire" pour les Grecs.[14] Héliodore convertit même Théagène, le Thessalien purement grec, à la religion des Ethiopiens, et le fait couronner roi d'Ethiopie avec Chariclée au livre X des *Ethiopiques*, donc au dénouement.

L'idéologie grecque hellénocentrique et autochtone de l'âge archaïque et classique a certes depuis Socrate,[15] les Stoïciens et les

---

[12] Comme on eût aimé voir Aristote s'attaquer à la théorie du roman et distinguer les différents modes de la reconnaissance en fonction des genres littéraires! Sur la reconnaissance dans la littérature depuis l'Antiquité, on renverra désormais à T. Cave, 1988.

[13] Voir F. Létoublon, "Un bracelet d'ébène sur son bras d'ivoire" *Métissages*, Saint Denis de la Réunion, 1992 (J.M. Racault et al. éd.). Le texte présenté au Colloque est ici légèrement remanié.

[14] Voir essentiellement Snowden (1970; 1983) sur ce point.

[15] Voir la référence à Socrate par Plutarque: *De l'exil*, 600 e-f (*Œuvres morales*, 44): «Car il n'y a pas de lieu qui en lui-même soit une patrie, non plus qu'une maison, un champ, une forge ou un hôpital, comme dit Ariston; dans chacun de ces cas, le lieu devient tel, ou plutôt, prend ce nom, par référence à l'habitant ouà l'usager. Car l'homme, comme dit Platon, n'est pas une "plante terrestre", rivée au sol, "mais une plante céleste", une plante inversée et tournée vers le ciel, la tête, qui en est comme la racine, maintenant le corps vertical. Aussi Héraclès a-t-il raison de dire:

> "Argien ou Thébain, <je suis ce qu'on voudra>; car je ne me flatte pas
> d'appartenir à une seule cité; toutes les citadelles de la Grèce sont ma patrie".

Et Socrate s'exprimait mieux encore, quand il affirmait qu'il n'était ni Athénien, ni Grec, mais 'citoyen du monde' (Κόσμιος), comme un autre aurait dit 'citoyen de Rhodes' ou 'citoyen de Corinthe', parce qu'il ne se voulait pas renfermé dans les limites du Sounion, du Ténare et des Monts Acrocérauniens.

> "Vois-tu la haut l'éther infini
> enveloppant la terre de toutes parts en ses flexibles bras"

Voilà les frontières de notre patrie et personne, à l'intérieur de celle-ci, n'est un exilé, un hôte, un étranger; là on trouve partout le même feu, la même eau, le même air, partout les mêmes magistrats, les mêmes administrateurs, les mêmes prytanes, — je

Cyniques,[16] et depuis les conquêtes d'Alexandre, laissé largement la place, au moins dans les couches cultivées de la société, à une idéologie "cosmopolite".[17]

Le roman du métissage, le premier de l'histoire de la littérature, consiste en ce que l'héroïne éthiopienne est à la recherche de ses origines, et que Théagène, qui par amour, la suit et l'aide dans sa quête, finisse par s'installer avec elle dans le pays noir qu'elle retrouve. La recherche est un voyage, au sens le plus propre du terme, et utilisant tous les moyens de transport du temps, de Delphes jusqu'en Ethiopie *via* l'Egypte, les brigands du Delta, les guerres de frontière, etc. Le roman commence en Egypte, mais le voyage a commencé à Delphes, où les héros se sont rencontrés. Il se termine en Ethiopie, où Chariclée, dans une scène d'ordalie par le feu dont Théagène et elle sortent indemnes, preuve de pureté et de virginité, se révèle fille du roi Hydaspe et de la reine Persinna, tous deux noirs comme l'ébène (voir le tableau de Kassel reproduit par Hägg, 1983, 207). A la fin du roman, Théagène et Chariclée auront mérité d'être mari et femme, roi et reine d'Ethiopie, et prêtres. Dans la représentation qu'en donne Héliodore, la religion à laquelle ils accèdent est celle du Soleil et de la Lune, divinités complémentaires symbolisées dans le rituel du sacrifice par un animal blanc et un noir.[18]

Chariclée est si l'on peut dire une "pure métisse": avant d'en voir l'explication, on notera les termes étranges qui sont utilisés pour la désigner, selon Calasiris rapportant le récit de Chariclès:

---

veux dire le Soleil, la Lune et l'Etoile du matin; partout les mêmes lois sous un unique commandement et une unique autorité, — je veux dire le solstice d'hiver, le solstice d'été, l'équinoxe, les Pléiades ...».

16 Voir la *Vie de Diogène* (le Cynique) par Diogène Laërce : «Il avait coutume de dire que les imprécations des poètes tragiques étaient retombées sur lui puisqu'il était

> "*Sans ville, sans maison, sans patrie,*
> *Gueux, vagabond, vivant au jour le jour*"."»

17 Pour le terme κοσμοπολίτης, "citoyen du monde", les dictionnaires renvoient à Diogène Laërce, historien de la philosophie, et surtout à Philon d'Alexandrie, juif hellénisé de la cité la plus "cosmopolite" du monde antique: tout un programme! Selon Plutarque, Socrate utilisait plutôt le bel adjectif κόσμιος, que l'on peut transcrire par "mondial".

> Je suis abordé par un inconnu à l'air grave, au regard brillant d'intelligence. Il me salue et me déclare, en un grec peu sûr, qu'il a une communication à me faire. J'y consens volontiers <..>. "Je t'ai vu acheter des plantes et des racine des Indes, d'Ethiopie et d'Egypte. Si tu veux acquérir quelque chose d'authentique et de non falsifié, je suis prêt à te le fournir ... N'oublie pas les conditions promises et jurées: tu t'engages à garder libre et à donner en mariage à un homme libre, sans oublier la bande qu'elle porte, cette jeune fille que je te confie..." (*Eth.*,II,30)

Remarquons la double valorisation du sage éthiopien (Sisimithrès) et de l'objet *pur* qu'est Chariclée. Symétriquement, Théagène, digne de l'épouser s'ils parviennent tous deux au pays du Soleil, est aussi pur qu'elle, mais un pur Grec; il est longuement question de sa race, remontant à Deucalion et Pyrrha par Hellen.[19] Quant à la virginité, pureté intérieure et intégrité physique à la fois, Théagène résiste même aux tactiques de séduction et de contrainte de la Barbare perse Arsacé, et à la proximité de Chariclée qu'il aime et désire passionnément. Et il subit l'épreuve du bûcher encore plus victorieusement que Chariclée, car elle porte la bague magique ornée d'une pantarbe, qui l'aurait fait échapper aux flammes même si elle n'avait pas été réellement vierge, tandis qu'il est exempt de cet artifice romanesque, un brin sophistique.[20]

Les *Ethiopiques*, c'est le roman de l'union légitime entre un héros purement grec et une héroïne purement éthiopienne, mais dont le teint blanc dénonce une forme de métissage symbolique. Tous deux partagent le même idéal: la pureté sous toutes ses formes.[21]

---

[19] «Nous étions en train d'étudier cette question quand on vint en hâte prévenir que le chef de la théorie sacrée des Enianes attendait depuis longtemps à la porte... Je demandai à Chariclès ce qu'étaient les Enianes, leur théorie sacrée et les victimes qu'ils offraient. "Les Enianes, me dit-il, sont un peuple de la Thessalie, le plus noble de toute cette contrée, et de race hellénique, incontestablement, puisqu'il est issu d'Hellen, fils de Deucalion ... Cette année, la théorie est plus belle que de coutume, car son chef se glorifie d'être un descendant d'Achille."..» (II, 34,2 à 35)

[20] Reardon, 1971, 388: «le lecteur sait fort bien que Chariclée possède dès le début le moyen de se tirer de cet embarras.»

[21] Sur l'analyse de J.R. Morgan (1989) qui explique le "roman de Cnémon" comme un contrepoint thématique à cette idéologie de la pureté fondamentale dans le roman, voir ci-dessus, chap. III, 2,3.

Pour confirmer l'importance du métissage dans les *Ethiopiques*, on signalera la présence dans le roman de personnages secondaires issus de Grecs et d'étrangers, métis avant la lettre: ils servent parfois d'intermédiaires, d'interprètes et de gardiens des prisonniers dont ils parlent la langue: cela permet d'expliquer la tradition romanesque — et pas seulement romanesque — du rôle de traître des métis, à partir de leur rôle de traducteur: *traductor traditor*. L'un de ces personnages au sang mêlé et à la personnalité trouble est qualifié de *mixhellen* (IX,24). Il s'agit à ma connaissance d'un des premiers termes servant à désigner le métis.[22]

L'explication de la peau blanche de Chariclée se trouve beaucoup plus loin dans le roman que le récit de la remise de l'"objet pur" à son père adoptif, mais encore dans le récit inséré, suivant la technique virtuose d'Héliodore: Calasiris raconte avoir pu déchiffrer une bande de tissu brodée d'une inscription en écriture secrète que Chariclès et les Grecs ne pouvaient déchiffrer, et que lui Calasiris, prêtre égyptien, lut sans peine: c'est le récit par la reine Persinna d'Ethiopie de la naissance de son enfant et de son abandon:

> Il y consentit et vint m'apporter bientôt la bande. Je lui demandai de l'examiner à loisir, ce qu'il m'accorda. Rentré chez moi, sans différer un instant, je lus l'inscription qui était en écriture éthiopienne, non pas celle dont use le peuple, mais celle qui est réservée aux rois et qui est semblable à l'écriture des livres saints des Egyptiens. Voici ce que ma lecture me révéla : "Moi Persinna reine d'Ethiopie, à celle qui n'a pas encore de nom et qui n'est plus ma fille depuis que je l'ai enfantée dans la douleur, j'offre ce dernier présent sur lequel je brode ce lamentable récit.... Ce n'est point parce que j'avais été une femme coupable, mon petit enfant, que je t'ai exposée dès ta naissance, et que je t'ai dérobée à la vue même de ton père Hydaspe. J'en prends à témoin l'auteur de notre race, le Soleil. Il faut pourtant me justifier devant toi, ma fille, si tu survis, devant celui qui te recueillera, si le ciel te suscite un sauveur, et devant tous les hommes en expliquant pourquoi je t'ai abandonnée. Notre famille

---

[22] Aristote, *Génération des animaux*, I, 18, 722 a (paragraphe sur la ressemblance parents-enfants) parle du métissage humain en termes biologiques, sur le modèle du métissage animal: «Il y avait à Elis une femme qui s'était unie à un noir (Ethiopien). Sa fille ne fut pas noire, mais le fils de celle-ci le fut. La même chose est valable pour des plantes.», voir idem, *Histoire des animaux*, 7,6, 585 b. Le métis ne semble pas avoir de nom en grec à cette époque.

a eu pour ancêtres parmi les dieux le Soleil et Dionysos, parmi les demi-dieux Persée et Andromède, et avec eux Memnon. Ceux qui ... ont contribué à l'édification du palais royal l'ont orné de peintures tirées de l'histoire de ces divinités. Les tableaux qui les représentent, eux et leurs exploits, sont dans les appartements des hommes et dans les galeries; seules les images des héros Andromède et Persée ornent les chambres à coucher. C'est là qu'un jour nous nous trouvions, Hydaspe et moi. Dix ans passés après notre mariage nous n'avions pas encore d'enfant. Nous faisions la sieste, endormis par la chaleur de l'été. Ton père vint s'unir à moi, pour obéir, jurait-il, à un songe. Je sentis aussitôt qu'il m'avait engrossée. Jusqu'à la naissance, ce ne furent que fêtes publiques et sacrifices pour rendre grâces aux dieux. Le roi attendait un héritier de son sang. Tu vins au monde blanche, ton teint clair n'était pas celui de la race éthiopienne. J'en savais bien la raison. Pendant l'étreinte de mon mari, j'eus sous les yeux une peinture qui représentait Andromède complètement nue, au moment où Persée la fait descendre du rocher, et le germe avait pris malheureusement la ressemblance de l'héroïne. Je pris le parti de me soustraire à une mort ignominieuse, car j'étais sûre que la couleur de ta peau me ferait soupçonner d'adultère et que personne n'ajouterait foi au récit de cette aventure extraordinaire. Je décidai de te confier à un hasard incertain, préférable selon moi à une mort certaine ou en tout cas au nom de bâtarde qui t'était réservé. Je fis croire à mon mari que tu étais morte tout de suite, et je t'exposai dans le plus grand secret, avec toutes les richesses que je pus déposer avec toi, afin de récompenser celui qui te sauverait. Je te couvris de parures et t'enveloppai de cette bande sur laquelle j'ai tracé ta lamentable histoire et la mienne, la marquant des larmes et du sang d'une mère à qui son premier enfant a coûté bien des pleurs. Mais toi, ma douce fille d'un jour, si tu survis, n'oublie pas ta noble origine; honore la chasteté qui est la vertu distinctive des femmes; garde les sentiments d'une reine et reste digne de ceux qui t'ont mise au monde. Souviens-toi surtout de rechercher et de conserver avec soin, parmi les objets exposés avec toi, un anneau. C'est la bague de fiançailles que ton père m'a donnée; la devise royale est gravée tout autour; le chaton est orné d'une pierre appelée pantarbe, douée d'une secrète vertu. Voilà ce que j'aurais voulu te dire de vive voix; je dois me contenter de l'écrire, puisque le sort m'a privée de ta présence et de ta vivante société. Je ne sais si mon message restera muet et inutile ou s'il doit un jour te rendre service. L'avenir est incertain et échappe à la connaissance des hommes. O toi dont la jeune beauté n'aurait servi qu'à me faire soupçonner, ce que je viens d'écrire permettra du moins de te reconnaître, si tu es sauvée; sinon, les dieux me préservent de la savoir, cette bande te servira d'inscription tombale et les pleurs de ta mère seront ton chant funèbre."(*Eth.*,IV,8,1)

Cette lettre est un témoignage d'amour maternel, c'est aussi une épitaphe potentielle pour l'enfant, qui, brodée sur une bande de tissu,

fait penser aux bandelettes des momies égyptiennes. A l'intérieur du récit-inscription se trouve un autre texte, ou plutôt une image représentée sans dessin, comme en miroir,[23] celle des tableaux de famille de la lignée royale d'Ethiopie, et en particulier le tableau de la chambre royale représentant Andromède. Car la solution de l'énigme posée par le teint blanc de Chariclée, qui fait problème constamment pour les personnages noirs du roman,[24] c'est le regard de sa mère, pendant l'étreinte amoureuse et la conception de l'enfant, sur l'image de l'ancêtre mythique Andromède délivrée par Persée: Andromède est nue et blanche et Persinna s'*imprégna* des traits d'Andromède, donc Chariclée est l'image d'Andromède. L'héroïne romanesque est l'image d'une image, et l'on peut dire qu'elle est l'enfant de l'art, produit du regard de sa mère sur une peinture — peut-être une manière pour Héliodore de dire que le vrai père de Chariclée, c'est lui, l'auteur du roman.

A défaut de preuves, peut-on trouver dans les *Ethiopiques* les indices d'un renversement de l'idéologie courante en Grèce à l'époque précédente, et d'une apologie du métissage? Le premier des ces indices est faible, puisqu'il se retrouve dans les autres romans (sauf *Daphnis et Chloé*), c'est le goût de l'exotisme, peut-être hérité de la tradition orientale du genre, depuis le récit par Xénophon de l'amour, fidèle jusqu'à la mort, d'une princesse orientale pour son mari (Panthée dans la *Cyropédie*). L'exotisme des *Ethiopiques* se marque dès le séjour des héros en Egypte, et subit une gradation ascendante au fur et à mesure qu'ils vont vers le Sud: vie des brigands égyptiens dans le Delta, scène de sorcellerie nocturne au cours de laquelle une vieille Egyptienne communique avec son fils mort, VI,14, fête du Nil, IX,9, description du puits de Syenné, IX,22; exotisme éthiopien des cadeaux des ambassades au roi Hydaspe, X,26, sorte de mage inversé, Balthasar qui recevrait les cadeaux de ses peuples; la description de la girafe, "chameau-léopard", X,27, en

---

23 Sur ce goût d'Héliodore pour le récit inséré et les jeux de miroir, voir chapitre VII,.

24 X,14,3 "sans parler du reste, il y a ton teint qui est trop clair pour être celui d'une Ethiopienne"; X, 14,4 "Elle était blanche aussi celle que j'ai autrefois recueilli"; X, 14,6 "Comment aurions-nous pu, contre toute vraisemblance, étant tous deux Ethiopiens, avoir une fille blanche ?".

fait un animal métis par son nom, rappelant la tradition du nom de l'animal impossible, le "bouc-cerf", chez Aristote. Héliodore se plaît à évoquer les cultes éthiopiens, X,4, la lutte entre Théagène et un champion éthiopien, X,31,2, et surtout la pratique des sacrifices humains: le jeune couple évite de justesse d'être sacrifié au Soleil et à la Lune.

Mais si Héliodore recourt au même type de verroterie exotique que les autres romanciers, il va beaucoup plus loin qu'eux: il montre des Barbares barbares comme Arsacé, mais aussi des Barbares civilisés: il remarque ironiquement que

> la noblesse des sentiments et du visage dispose à la pitié même un cœur barbare (*Eth.*, VIII,9).

et surtout incarne la magnanimité des Barbares noirs dans des personnages comme Hydaspe, Persinna et le sage Sisimithrès.[25] Il montre aussi des Grecs plus barbares que les Barbares: je pense à Démaenété, belle-mère de Cnémon, sorte de Phèdre romanesque, et sa servante Thisbé, ou à la nourrice d'Arsacé, Cybèle, originaire de Lesbos.

Comme tous les Grecs depuis Homère, Hérodote et Platon,[26] les héros d'Héliodore sont comme aimantés par l'image de la sagesse égyptienne; image et non mirage, qui résiste aux épreuves de brigands et des scènes de sorcellerie. Homère, source de toute littérature pour les Grecs, est même considéré comme d'origine égyptienne dans les *Ethiopiques* (III,14). Au-delà de l'Egypte, c'est l'Ethiopie qui les attire, avec des traits qui rappellent l'utopie homérique:[27] la description de Méroé, capitale de l'Ethiopie, en fait une île d'utopie:

> Méroé, la capitale de l'Ethiopie, est dans une île triangulaire, entourée de fleuves navigables ... Cette île immense ressemble à un continent: elle a trois mille stades de long et autant de large. Elle

---

25 Voir chapitre III, 2.3, et déjà l'analyse de Reardon, 1971, 386.

26 Voir C.Froidefond, 1971 et 1978 et H.Joly, 1978.

27 Voir J.P. Vernant, 1979. Sur le caractère utopique de l'Ethiopie chez Héliodore, voir Reardon, 1971, 386.

> nourrit des animaux énormes, entre autres des éléphants. La terre y est aussi fertile et même les arbres y deviennent plus grands qu'ailleurs. Les palmiers gigantesques portent des dattes énormes et succulentes; le froment et l'orge atteignent une hauteur telle qu'un homme monté sur un cheval et même sur un chameau peut s'y cacher. (*Eth.*, X,5)

Le roi Hydaspe, «le plus juste des hommes» (IX,25,2), ramène comme par hasard la paix entre Egyptiens dominés par les Perses belliqueux et Ethiopiens. Ce roi modèle arrive même à montrer dans un discours nationaliste que les merveilles dont l'Egypte s'enorgueillit sont les merveilles de l'Ethiopie puisque produites par le Nil (IX,25). Surtout, sur les conseils du sage Sisimithrès, Hydaspe provoque le dénouement en acceptant et en faisant accepter par son peuple l'abolition des sacrifices humains, reste de barbarie dans son royaume.

«L'espoir d'atteindre l'Ethiopie» (IX,9) est le but explicite du voyage, et ce but est indiqué par les dieux: oracle pythique mentionné au début de l'histoire, cryptant les noms des héros et les liant au symbolisme du noir et du blanc:

> Nous cheminions cependant vers le temple où les Thessaliens avaient achevé les préparatifs du sacrifice. Nous arrivâmes à l'autel. Le jeune homme commençait la cérémonie. Le prêtre se mit en prières. Alors, du fond du sanctuaire la Pythie fit entendre ces mots: "Célébrez, Delphiens, celle qui est d'abord Grâce et enfin Gloire; célébrez aussi le Fils d'une Déesse. Ils vont quitter mon temple et fendre les flots pour atteindre la terre sombre brûlée par le soleil. Là ils trouveront la belle récompense de leur vertu, et une blanche couronne ceindra leurs tempes noircies". Ces paroles divines embarrassèrent fort les assistants qui ne savaient comment interpréter l'oracle. Mais personne encore n'avait deviné juste. Car les oracles et les songes, d'ordinaire, ne se comprennent qu'au moment où ils s'accomplissent. (*Eth.*, II, 35,5)

Le texte oraculaire est rappelé plus tard par une vision de rêve, mal interprétée par Théagène, qui cherche du symbolique partout, mais corrigée par Chariclée, qui en montre le caractère "littéral":[28]

---

[28] Sur l'ambiguïté des oracles et leur place dans le système de communication, voir chapitre IX,2.

> "Vers la terre éthiopienne tu iras en compagnie de la jeune fille, et demain tu t'échapperas de la prison d'Arsacé." Le sens de cette prédiction me paraît clair. La terre éthiopienne, c'est apparemment l'empire des morts que j'irai habiter en compagnie de la jeune fille, c'est-à-dire de Perséphone, après m'être échappé de la prison du corps. (*Eth.*, VIII,2,3-4).

L'union des races s'accompagne dans les *Ethiopiques* d'un phénomène culturel et religieux, représenté essentiellement par les trois sages du roman, le Grec Chariclès, prêtre d'Apollon, le prêtre égyptien Calasiris et enfin l'Ethiopien Sisimithrès (voir renvois de la note 25). Les trois sages sont visiblement placés dans une hiérarchie ascendante, au sommet de laquelle se trouve Sisimithrès, le noir éthiopien «au regard brillant d'intelligence» qui reçut l'enfant abandonnée. Au moment de l'épreuve du bûcher, il est garant de la reconnaissance.

La reconnaissance de Chariclée se fait par l'intuition affective de Persinna mais aussi par des preuves: l'inscription de la bande de tissu, la bague donnée jadis par Hydaspe à Persinna ne suffisant pas, non plus que la parole de Sisimithrès, on va chercher le portrait d'Andromède et on vérifie la conformité de l'image-Chariclée avec son modèle, une image elle-même:

> "...Quant à la difficulté qui résulte de la couleur, elle est résolue par l'inscription de la bande. Persinna y avoue qu'elle s'imprégna des traits d'Andromède et conçut à la ressemblance de son portrait l'enfant né de son union avec toi. Si tu veux d'autres preuves, il t'est facile d'examiner le modèle, Andromède: son image ressemble exactement à cette jeune fille". On chargea des serviteurs d'aller décrocher le tableau et de l'apporter. Ils le dressèrent à côté de Chariclée. Alors éclatèrent des applaudissements et un joyeux tumulte qui gagnèrent bientôt toute l'assistance... Devant une si parfaite ressemblance, tous éprouvaient un plaisir extrême et une sorte de stupeur. Si bien qu'Hydaspe lui-même ne pouvait plus douter; il demeura longtemps immobile, saisi de joie et d'étonnement. (*Eth.*,X,14,7)

Et bien que le vertige de la spécularité ait déjà saisi le public de la scène («une sorte de stupeur»), Sisimithrès cherche une preuve plus tangible encore: l'image gravée sur la peau de ce que Chariclée n'est pas tout à fait semblable à Andromède, cette incrustation qui signe ses ascendants noirs sur son bras, d'ordinaire cachée par la pudeur:

> "Ce n'est pas tout, dit Sisisimithrès. Il s'agit, en effet, de la royauté, de la légitimité de ses prétentions à la succession, et par-dessus tout, de la vérité elle-même. Découvre ton bras, jeune fille. Il avait une tache noire au-dessus du coude. Il n'est point indécent de montrer ce qui doit prouver ta filiation et ta race." Aussitôt Chariclée mit à nu son bras gauche et il y avait en effet comme un cercle d'ébène qui tachait son bras d'ivoire (ἔβενος περίδρομος ἐλέφαντα τὸν βραχίονα μιαίνων).

On notera que le texte grec dit "tachant" ou "souillant", comme si la couleur noire était un *miasma* que le regard "blanchissant" n'a pu éliminer complètement.

C'est Chariclès qui au terme du voyage, parvenu lui aussi jusqu'en Ethiopie à la recherche de sa fille, par un de ces miracles qui n'arrivent que dans les romans, comprend et rappelle l'oracle delphique initial, disant l'alliance du noir et du blanc et fermant la boucle du roman:

> Hydaspe s'était approché des autels. Au moment où il allait commencer le sacrifice; "Divin Hélios, dit-il, et toi, divine Séléné, puisque vous avez voulu que fussent déclarés mari et femme Théagène et Chariclée, ils ont bien le droit de devenir vos prêtres." A ces mots, il prit sa mitre et celle de Persinna et posa ces insignes du sacerdoce sur la tête de Théagène et sur celle de Chariclée. Chariclès alors se rappela l'oracle de Delphes et il vit que se réalisait l'ancienne prédiction divine, d'après laquelle les jeunes gens, après leur fuite de Delphes, arriveraient à la terre sombre brûlée par le soleil. Là ils trouveront la belle récompense de leurs vertus et une blanche couronne ceindra leurs tempes noircies. Couronnés de leurs mitres blanches, revêtus des insignes et des fonctions du sacerdoce, ils accomplirent un heureux sacrifice, puis au son des flûtes, ils furent accompagnés à la ville. (*Eth.*, X,41).

Une énigme subsiste, non dans le personnage de Chariclée, qui si l'on accepte la fiction du métissage par le regard, est "claire". Mais dans celui d'Andromède, représentée dans la chambre du roi d'Ethiopie comme l'ancêtre mythique de sa race, fille du roi Céphée et de la reine Cassiopée. Pourquoi Andromède, dans le tableau mentionné par les *Ethiopiques*, et sauf exception, dans toute la tradition picturale européenne, de Véronèse et Titien à Gustave

Doré, est-elle représentée comme blanche?[29] Le métissage semble déjà constituer un problème dans les mythes grecs (celui des Danaïdes pourrait en être un autre exemple): on représente assez constamment l'origine de la race noire comme l'union d'un Grec (Persée, Théagène) avec une héroïne étrangère. Mais par une étrange contradiction, celle-ci est généralement représentée comme blanche — avec une explication dans le cas de Chariclée, sans aucune explication dans celui d'Andromède. Les Grecs abordent le métissage en l'idéalisant par le contexte utopique et en parlant d'une héroïne à peau blanche, qu'elle soit à l'origine de la race noire comme Andromède ou, à l'autre bout de la chaîne, issue de parents noirs comme Chariclée. Le roman d'Héliodore pose le problème du métissage, et de manière exemplaire, avec tous les thèmes qui lui sont souvent liés: *libido* et virginité, syncrétisme des religions, roman familial complexe et soupçon de bâtardise et d'adultère de la mère,[30] contrastes des couleurs de la peau et de l'âme, elle aussi noire ou blanche suivant les pulsions auxquelles elle obéit.

Le roman d'Héliodore semble valoriser le métissage, renversant les valeurs établies. Mais Héliodore, auteur complexe et constamment ironique, n'a-t-il pas, en bon élève des sophistes, prévu une sorte de double-fond à son roman, en incarnant le métis dans un personnage féminin — comme Andromède dans le mythe — et surtout dans un personnage à peau blanche issu de parents noirs. Qu'en aurait-il été avec un personnage à peau noire issu de parents blancs, mâle de surcroît, cas évoqué par Aristote comme une réalité constatée de son temps, à propos d'une femme d'Elis unie à un noir, qui en avait eu une fille, blanche. Mais son petit-fils était noir:[31] pour les Grecs, c'était là un problème de biologie, jamais, jusqu'à preuve du contraire, ils n'eurent l'idée d'en faire un roman.

---

[29] L'exposition du Louvre autour de la Délivrance d'Andromède, tableau de Mignard récemment acquis, ne montrait qu'une exception, remarquable au XVIIème siècle: une estampe d'A. Diepenbeck illustrant un commentaire de fables par M. de Marolles (1655). Or l'abbé de Marolles critique justement cette représentation, pourtant conforme aux indications d'Ovide, Nonnus et Lucien (J.C. Boyer, 1989, 85).

[30] "Je décidai de te confier à un hasard incertain, préférable ... au nom de bâtarde qui t'était réservé" écrit Persinna (IV,8, cité ci-dessus).

[31] Passage cité ci-dessus, note 22.

CHAPITRE VI

LES *TOPOI* DE L'AMOUR

Dans l'ordre topique du roman, le premier *topos* rencontré dans le texte est celui de l'origine des héros et de leur beauté exceptionnelle, puis celui de la rencontre amoureuse de ces deux êtres d'exception. La rencontre amoureuse est topique dans son ensemble, mais aussi dans le détail: le premier détail topique l'est à un tel point qu'aucun roman antique ne l'omet, c'est celui du début foudroyant, immédiat et spontané de l'amour, lors de la première rencontre, au premier regard et par ce regard même.[1] On reconnaît ce que la tradition littéraire et para-littéraire appelle *coup de foudre.*

La théorie pour ainsi dire "optique" de l'amour vient probablement d'une diffusion "populaire", avec la banalisation et le schématisme que l'on peut attendre, des théories platoniciennes du *Phèdre* et du *Banquet*: compris dans sa dimension purement humaire et terrestre, Eros permet aux deux partenaires de se servir «l'un à l'autre de miroir ... dans l'œil de son vis-à-vis, c'est le reflet dédoublé de lui-même qu'il aperçoit et qu'il poursuit de son désir».[2]

1. *Le jour qu'un œil, sur l'avril de mon âge,* *Jeta d'un coup mille traits en mon flanc*

Ainsi chez Chariton (deuxième paragraphe du roman):

> Donc, par hasard, dans un tournant resserré, les voici qui se trouvèrent l'un en face de l'autre, et le dieu avait ménagé cette

---

[1] J. Rousset (1981) montre comment la tradition littéraire, d'*Erec et Enide* à *Nadja*, constitue une série de variations sur ce thème.

[2] J.P. Vernant, "Un, deux, trois, Eros", in Vernant, 1989, 160: cette théorie optique est développée dans l'*Alcibiade* 132 e-133 a, et reprise en écho dans *Phèdre* 225 d.

> rencontre de telle sorte que tous les deux se virent. Et tout aussitôt, ils se communiquèrent l'un à l'autre le mal d'amour.(*Ch. et C.*, I,1,6)

et chez Xénophon d'Ephèse:

> tous deux se voient alors. Anthia se sent conquise par Habrocomès et Habrocomès est vaincu par l'amour: ses regards se fixent sur la jeune fille, dont il ne peut détacher ses yeux: le dieu le tient et le presse. Et Anthia, de son côté, n'est pas moins en peine: par ses yeux grands ouverts la beauté d'Habrocomès coule en elle et la pénètre... (*Eph.*,I,3,1)

Chez Héliodore, où la scène est racontée par Calasiris, observateur détaché, sympathisant et hyperlucide de la rencontre à Delphes:

> Dès qu'ils s'aperçurent, les deux jeunes gens s'aimèrent, comme si leur âme, à leur première rencontre, avait reconnu son semblable et s'était élancée chacune vers ce qui méritait de lui appartenir (*Eth.*, III,5)

le coup de foudre au premier échange de regard est justifié par une théorie de l'amour-reconnaissance de type platonicien: la comparative introduite par "comme si" se souvient visiblement du *Banquet.*

Chez Achille Tatius, le héros Clitophon est aussi le narrateur et le "premier regard" est seulement rapporté de son point de vue,[3] mais n'en est pas moins topique:

> ... voici que j'aperçois ... une jeune fille dont le visage éblouit mon regard... Je faisais tous mes efforts pour détacher mes yeux de la jeune fille, mais mes yeux refusaient; ils restaient fixés sur elle, attirés par la beauté qui les entraînait, et finalement ils l'emportèrent (*L. et C.*, I,4)

---

[3] Voir sur ce point les fines remarques de Hägg, 1971, par ex., 313: comparant la technique narrative du récit de première personne d'Achille aux récits insérés de l'*Odyssée* et aux effets "réflexifs" qu'ils permettent, par exemple entre l'action vécue par Ulysse et celle de la Télémachie: «Achilles Tatios makes use of this reflection in one direction only: Clitophon constantly broods over the fate of Leucippe, whereas the first-person reports of *her* simultaneous experiences, shorter in form and retrospect in perspective, exclude corresponding items.»

et, pendant le repas qui suivit, la métaphore de l'amour coulant par les yeux et du regard lié à l'autre laisse place à une autre métaphore, celle du regard-nourriture:

> Solidement appuyé sur ma couche et me soulevant de la sorte, je dévorais la jeune fille de tous mes yeux, et, de temps en temps, je surprenais son regard. (en grec: ἐρείσας δὲ κατὰ τῆς στρωμνῆς καὶ ἐγκλίνας ἐμαυτόν, ὅλοις ἔβλεπον τὴν κόρην τοῖς προσώποις, κλέπτων ἅμα τὴν θέαν· τοῦτο γάρ μοι ἦν τὸ δεῖπνον) (*L. et C.* I,5).

Développant avec complaisance ce que J.P. Vernant appelle à propos de Platon «le chemin croisé des regards», le roman grec et postérieur ampute visiblement le platonisme de son sens véritable, la dimension métaphysique, qui fait précisément la différence dans *le Banquet* entre les discours d'Aristophane et de Diotime: Vernant montre qu'avec la version d'Aristophane du mythe d'Eros, «1 + 1 = 2», ou plutôt «1/2 + 1/2 = 1» tandis qu'avec celle de Diotime «1 + 1 = 3» (*op. cit.*, 161-165). En fait, le roman grec dans son ensemble paraît avoir retenu de la théorie platonicienne surtout la qualification de "divin" appliquée de manière topique à l'amour. La dimension métaphysique essentielle au platonisme et reprise dans la tradition néo-platonicienne est oubliée dans le roman, qui semble faire comme si la théorie exprimée par Aristophane dans le *Banquet* coïncidait avec celle de Platon. Il me semble toutefois qu'Héliodore fait exception: l'amour de Théagène et Chariclée a bien une dimension métaphysique, avec son obsession de la pureté, la présence des sages Chariclès, Calasiris et Sisismithrès, celle de la religion, qu'elle soit grecque, égyptienne ou éthiopienne, et avec l'image d'Andromède et Persée, ancêtres des rois éthiopiens qui incarnent pour les héros la similitude et l'altérité. Cette dimension doit s'expliquer chez Héliodore par une connaissance et une compréhension en profondeur de l'œuvre de Platon.

Dans tous les romans grecs, sauf un, l'histoire d'amour commence au moment où les héros sont adolescents, prêts pour l'initiation amoureuse. Le roman de Longus, exceptionnellement, commence avec la trouvaille des bébés dans leur caverne, avec leur mère nourricière, et s'attache à décrire le développement d'un sentiment amoureux tout à fait spontané et naturel, mais aussi absolument inconscient. La connaissance qu'ils ont l'un de l'autre

depuis la petite enfance n'empêche toutefois pas le "premier regard" d'opérer, sur Chloé au cours du bain de Daphnis à la grotte des Nymphes:

> tandis qu'elle regardait Daphnis, Chloé le trouva beau, et, comme elle ne l'avait jamais trouvé si beau, elle pensa que c'était le bain qui était cause de sa beauté ... et son admiration était un commencement d'amour (I,13).

Daphnis éprouvera évidemment à peu près la même chose, dans le jeu des symétries déjà noté, mais un peu plus tard, après le baiser donné par Chloé comme prime dans le concours de beauté entre Dorcon et lui, dont elle est l'arbitre (I,17).

Le caractère topique du thème du premier regard se manifeste par sa constance dans le corpus des cinq romans, mais aussi par l'occurrence de maximes, ainsi chez Achille Tatius, le plus sentencieux des cinq auteurs:

> Dès que je la vis, je fus perdu; car la beauté fait une blessure plus profonde qu'une flèche et, passant par les yeux, pénètre jusque dans l'âme; c'est par l'œil que passe la blessure d'amour. (*L. et C.*, I,4)

Le *topos* de l'amour comme coup de foudre survenant au premier regard est un de ceux que la tradition romanesque classique a le mieux conservé, sans compter la tradition poétique (voir les vers de Ronsard cités en titre). C'est aussi celui qui a été le mieux analysé en détail pour lui-même: J. Rousset (1981) en étudie les avatars, d'*Erec et Enide* à *Nadja*, en les mettant sous le signe de la rencontre de Théagène et Chariclée (son premier chapitre). Longus et Achille Tatius permettent de montrer que l'art de la variante dans un *topos* pourtant répétitif par essence n'attend pas les temps "modernes". Or ce qui est remarquable dans le roman grec, c'est que la seule variante qui ne s'y rencontre pas est celle où la rencontre des héros se ferait *sans* naissance de l'amour, celle où l'amour-passion ne naîtrait *pas* d'une étincelle subite lors de la première rencontre, à l'âge opportun. *La Recherche du temps perdu* montrera que l'amour peut naître pour quelqu'un qui n'est pas le "type" habituellement recherché par un homme et devenir une passion dévorante — bien qu'elle soit aussi susceptible de s'éteindre sans

plus de raison (cas de Swann et d'Odette) —, ou qu'il peut s'accrocher à des défauts ou imperfections physiques (le narrateur et Gilberte). Par rapport à Proust, le roman grec est bien sûr dans l'enfance: l'amour y est la reconnaissance dans l'autre d'une perfection dont on est soi-même un représentant, perfection que l'autre aussi est obligé de déceler immédiatement. Sur ce point, malgré le "platonisme" habituel de Prévost,[4] sa "modernité", au moins dans l'*Histoire d'une Grecque*, rejoint celle de Proust: le narrateur ne "tombe" pas amoureux de Théophé, ni elle de lui. Bien que l'héroïne brille par la beauté tout autant que Chariclée, Callirhoé, Anthia, Leucippé ou Chloé, Théophé et Ferriol ne sont nullement frappés d'un coup de foudre. Le récit de leur premier entretien dans le sérail de Chériber est même remarquable par l'absence totale de toute mention concernant les yeux et le regard, conduit habituel de l'amour dans les romans anciens; tout se passa comme si Théophé avait gardé les yeux baissés sur son ouvrage de peinture pendant la conversation:

> Son goût était pour la peinture; et peu attentive en apparence à ce qui se passait dans le salon, elle n'avait cessé de danser que pour reprendre son pinceau.[5]

Quant aux sentiments analysés par le narrateur, on n'y trouve qu'un «mouvement de pitié», et «les sentiments d'admiration qui étaient dus naturellement à ses charmes» (14). S'il s'y joint de la «chaleur» (*ibid.*) elle semble due à l'indignation d'un Européen devant les mœurs turques et le sort d'une esclave de seize ans :

> Je lui parlai avec douleur de l'infortune des pays chrétiens, où les hommes n'épargnant rien pour le bonheur des femmes, les traitant en reines plutôt qu'en esclaves, ... ils se trouvent presque toujours trompés dans le choix qu'ils font d'une épouse, avec laquelle ils partagent leur nom, leur rang et leur bien (13).

---

[4] Voir J. Sgard, 1968, 161-162.

[5] Edition de 1982, p.13. Lez yeux baissés de Théophé rappellent singulièrement ceux de Panthée dans la *Cyropédie*, dans la fameuse description qu'Araspas fait à Cyrus.

Surtout, cette chaleur affective joue un rôle important dans l'ironie tragique avec laquelle le narrateur, au début du roman, vieilli et usé par la maladie et les épreuves, revient "maintenant" sur sa naïveté du moment.

Les circonstances de la rencontre aussi font partie des *topoi*, avec de nombreux éléments variables: les regards se croisent souvent au cours d'une *fête* dans un lieu fréquenté et public, et les participants de la fête peuvent devenir les spectateurs de l'échange de regards: la fête religieuse à Delphes dans les *Ethiopiques* et la fête d'Aphrodite à Syracuse dans *Chairéas et Callirhoé* font penser au bal pendant lequel Madame de Clèves et Monsieur de Nemours dansent ensemble sans se connaître, au défilé militaire au cours duquel Lucien Leuwen à cheval trébuche devant les fenêtres de Madame de Chasteller, à l'église dans laquelle Marianne voit Valville[6] ou aux comices agricoles dans *Madame Bovary*: l'échange de regards isole les héros d'une foule, pour laquelle, dans les exemples les plus topiques (les romans antiques et *la Princesse de Clèves*), le merveilleux assortiment de la beauté des deux héros constitue un *spectacle* (voir ci-dessus la citation d'Héliodore) et détourne en quelque sorte le centre d'intérêt de la fête vers leurs personnes.[7]

Dans les autres exemples, la rencontre est plus intime: chez Achille Tatius, l'occasion en est l'accueil des cousines de Byzance et le repas de famille qui s'ensuit. On pense à la visite de Ferriol dans le sérail, lieu secret et intime bien que la population y soit nombreuse; chez Longus, le bain érotique a lieu dans la grotte des Nymphes, l'endroit où Chloé avait été découverte bébé et symbole de l'abri maternel.

A partir de l'échange de regards, le couple amoureux, souvent objet de spectacle pour les foules alentour, ne se lasse plus de se regarder; le héros et l'héroïne sont un spectacle l'un pour l'autre:

---

[6] Sur le "premier regard" dans la *Vie de Marianne* de Marivaux, qui vient inverser le mouvement de convergence narcissique des regards vers l'héroïne-narratrice, voir J. Rousset, 1981, 106-108.

[7] Je n'avais pas lu l'ouvrage de S. Bartsch (1989) au moment de ma rédaction. Son chapitre IV, "Descriptions of Spectacles", 109-143, confirme mon analyse, en montrant aussi que cette constance du thème du spectacle que les personnages d'Héliodore sont les uns pour les autres est un indice de la présence du lecteur dans le texte.

> Tandis que Chloé, assise près de lui, jetait les yeux, sans doute, vers son troupeau de moutons, mais, le plus souvent, regardait Daphnis ... (*D. et C.* I,13)

Ce thème du spectacle des héros devenant spectacle l'un pour l'autre est développé en virtuose par Héliodore. Aux livres III et IV, dans le récit des Jeux Pythiques, Calasiris raconte la cérémonie en observateur impartial: procession des Thessaliens (III, 2-3), file des éphèbes conduite par Théagène et immédiatement après (III,4), apparition de Chariclée sur un char. Le soleil et la Grèce entière les contemplent, «point de mire de tous les regards». La diégèse du spectacle, malgré les passés du récit, est censée être si pressante que Cnémon, représentant dans le récit du lecteur du roman, s'y laisse prendre:

> "Voilà Chariclée et Théagène!" cria Cnémon. "Où sont-ils, au nom des dieux, dis-le moi" supplia Calasiris, s'imaginant que Cnémon les avait vus.

Une nuit s'écoule alors, laissant Chariclée en proie à la maladie d'amour et Calasiris à ses rêves. Le lendemain avaient lieu les concours proprement dits:

> La Grèce entière était là pour regarder. (IV,1).

Calasiris raconte l'apparition de Chariclée, gardant toujours le même point de vue objectif, mais ajoutant une notation de son cru sur l'espoir qu'elle avait de voir Théagène, qui la rendait plus belle :

> Elle était venue en se forçant, pour respecter la tradition, ou plutôt, à ce qu'il me parut, animée par l'espoir de voir Théagène; dans la main gauche elle portait un flambeau allumé et dans l'autre, elle élevait une palme.

Calasiris était assis à côté de Théagène dans le stade, ce qui permet au narrateur de "voir" de près sa réaction:

> A son apparition, toute l'assistance se tourna vers elle, mais personne, sans doute, ne la vit plus tôt que le regard de Théagène.

Théagène décide de concourir, dans le seul but de recevoir le prix des mains de Chariclée:[8]

> "Qui donc ... est suffisamment possédé par le désir fou de voir Chariclée et de l'approcher, au point de courir plus vite que moi ? Quel est celui à qui sa vue peut même donner des ailes, celui qu'elle peut lancer à travers les airs?" (IV,2) [9]

Le regard[10] de Calasiris se porte alors (dans l'ordre de son récit) sur Chariclée-spectatrice:

> Alors, la jeune fille ne put rester en place, elle se mit à trépigner et à sauter comme si son âme eût été emportée avec Théagène et eût voulu le suivre et l'aider dans sa course. (IV,3)

Au milieu du stade, Théagène, s'interrompant un instant, regarde son adversaire, puis

> levant son bouclier, dressant la tête, le regard tendu vers Chariclée, il s'élança vers le but comme un trait

et ... battit le record delphique. Au cours de leurs aventures ultérieures, on verra souvent l'un des héros chercher l'autre des yeux:

> Ils trouvent Chariclée sur le seuil de la porte, qui épiait leur venue, en regardant au loin dans toutes les directions. Quand elle vit que Théagène n'y était pas, elle poussa un cri de douleur. (*Eth.* VI,5,1-2)

Mais le malheur qui s'attache aux héros pour les mettre à l'épreuve — ou la malignité du romancier — veut que les autres aussi, et

---

8 La scène finale du sacrifice éthiopien, où Théagène court à nouveau pour l'amour de Chariclée, en risquant sa vie cette fois, successivement contre un taureau (X,28-30), puis contre un géant éthiopien (X,31-32), reproduit en "boucle" ce thème initial — initial pour la naissance de l'amour et non du point de vue de la composition du roman: voir ci-dessus, chapitre IV,1.

9 Sur la métaphore de l'amour donnant des ailes et d'Eros ailé, voir ci-dessous, chapitre X,4.

10 Le regard de Calasiris sur l'amour de Théagène et de Chariclée, affectueux et ironique, jusqu'après sa mort, est un des détails les plus troublants du roman à mon sens: il pourrait transposer l'affection du romancier pour ses personnages.

particulièrement les "méchants",[11] à la vue des héros, soient aussi frappés par l'amour: Arsacé voyant Théagène (VII,9; VII,10) et Achéménès, justement malade des yeux (VII,14), qui tombe amoureux de Chariclée en l'épiant par un trou de serrure (VII,15). Chez Achille Tatius, le commandant Charmidès regarde comme tout le monde l'étrange spectacle que constitue pour des Grecs un hippopotame. Mais son regard tombe sur Leucippé et il est immédiatement "pris" par l'amour (*L. et C*, IV,3, cité ci-dessous, chapitre VIII,2). La liste complète des occurrences serait inutilement fastidieuse.

2. *La blessure et la maladie d'amour*

Les romanciers grecs se plaisent à noter la soudaine irruption de l'amour dans la vie calme des héros: en ce sens, c'est le premier *événement* du roman, qui vient interrompre la *description* des premiers paragraphes.[12] Mais la succession narrative de la description et des événements postérieurs à la rencontre est elle aussi topique: tout de suite après le "premier regard", on voit les manifestations, psychologiques et physiologiques, de l'amour.

> Donc Chairéas s'en retournait à grand peine chez lui avec sa blessure, et, comme un vaillant guerrier frappé à mort dans le combat (car il unissait la noblesse d'âme à la beauté), il avait honte de tomber, mais était incapable de demeurer debout... La nuit qui suivit fut pour tous deux atroce, car le feu était allumé en eux. Les souffrances les plus terribles furent endurées par la jeune fille, parce qu'elle se taisait, par pudeur de révéler son secret... Le père avait beau tenter de consoler son fils, le mal de celui-ci s'accroissait, si bien qu'il renonça à ses passe-temps habituels. Le gymnase désirait Chéréas, et il était comme désert ... (Chariton, *Ch. et C.*, I,1).

---

[11] Le roman grec est manichéen voir ci-dessus: c'est un des caractères qui contribuent le plus à son manque d'actualité (alors que l'épopée homérique ne l'est pas: les plus grands des héros, Achille ou Ulysse eux-mêmes sont loin d'être parfaits, et rares sont les personnages entièrement méprisables comme l'est Thersite).

[12] On notera encore une fois l'exception des *Ethiopiques*: début du roman *in medias res*, et récit rétrospectif de la première rencontre après seulement que le lecteur ait "assisté" à une grande part de l'aventure des héros.

Voici l'acte de naissance de la métaphore si usée[13] de la "blessure d'amour": car le premier regard déclenche des troubles physiologiques, cutanés, de la mobilité et de la parole:

> Et tout de suite, ils eurent comme honte de ce qui venait de se passer et ils rougirent, mais bientôt, tandis que la passion, apparemment, pénétrait à longs flots dans leur coeur, ils pâlirent, bref, en quelques instants, leur visage à tous deux présenta mille aspects différents, et ces changements de couleur et d'expression trahissaient l'agitation de leur âme. (*Eth.* III,5); voir aussi *ibid.*, IV,7.

La maxime générale et le ton moralisateur d'Achille Tatius confirment le statut de *topos* de la "blessure d'amour":

> Dès que je la vis, je fus perdu; car la beauté fait une blessure plus profonde qu'une flèche et, passant par les yeux, pénètre jusque dans l'âme: c'est par l'œil que passe la blessure d'amour. Je fus possédé à la fois par tous les sentiments: admiration, stupeur, crainte, timidité, impudence. J'admirais sa haute taille, je restais stupéfait devant sa beauté, je tremblais dans mon cœur, je la regardais sans retenue, et j'avais honte à la pensée que l'on me vît. (*L. et C.* I,4, passage partiellement cité ci-dessus, § 1)

Si dès le premier regard s'ouvre la blessure d'amour sous les flèches d'Eros, à plus long terme, l'amoureux souffre d'une véritable "maladie d'amour".[14] Le vieux Philétas se rappelle l'avoir éprouvée jadis et en décrit les symptômes à Daphnis et à Chloé:

---

[13] Elle remonte aux poètes lyriques et à la tragédie classique, voir par exemple Sappho 1,2, 5-15; "car dès que je t'aperçois un instant, il ne m'est plus possible d'articuler une parole; mais ma langue se brise, et sous ma peau soudain se glisse un feu subtil; mes yeux sont sans regard, mes oreilles bourdonnent, la sueur ruisselle de mon corps, un frisson me saisit toute; je deviens plus verte que l'herbe, et peu s'en faut, je me sens mourir" (éd. et trad. T. Reinach et A. Puech, Paris, Belles Lettres, 1960), et l'analyse de la passion de Phèdre par Euripide dans *Hippolyte*: la douleur et le jeûne l'ont affaiblie, elle se retourne sur son lit sans trouver le sommeil...

[14] Le *topos* est noté déjà par Rohde, *op.cit.*, 156. Voir aussi le chapitre IX, "*Pathos erotikon*" de M. Weil, 1992.

"... j'étais amoureux d'Amaryllis , et je ne me souvenais plus de manger ni de boire; et je ne prenais plus mon sommeil. Mon âme était douloureuse, mon cœur battait, mon corps était glacé; je criais comme si l'on m'avait battu; je restais muet comme un cadavre, je me jetais dans la rivière comme si j'avais brûlé ..." (*D. et C.*, II,7).

Daphnis et Chloé s'aperçoivent alors qu'ils en sont aussi victimes:

Ils comparèrent ce qu'ils avaient entendu à ce qu'ils éprouvaient eux-mêmes... C'est sans doute cela l'Amour. (II,8)

Le plus caractéristique des symptômes est l'insomnie: Achille Tatius en fait une analyse clinique détaillée (*L. et C.* I,6) et le vieux Philétas indique à la fois le diagnostic et le remède à ses jeunes malades,

Il n'y a que le baiser, les étreintes, et de s'étendre, sans vêtements, l'un près de l'autre, corps contre corps. (*D. et C., II,7)*

qui tentent le début de la cure dès le lendemain, sans toutefois oser

ôter leurs vêtements et s'étendre l'un près de l'autre.

Nouvelle nuit d'insomnie, au cours de laquelle du moins ils réalisent en rêve ce qu'ils n'ont osé en réalité (II,9-10).

Dans les autres romans, il arrive que les parents, plus naïfs ou moins experts que le berger Philétas, se laissent abuser par les apparences pathologiques de la maladie d'amour: c'est le cas du naïf Chariclès, père adoptif de Chariclée, qui appelle les mèdecins , puis Calasiris, en consultation. Celui-ci fait croire que le "mauvais œil" a été jeté sur elle, ce qui permettra le stratagème de l'enlèvement de Chariclée. Des personnages secondaires sont aussi en proie aux mêmes symptômes, ainsi Arsacé, amoureuse de Théagène: sa maladie d'amour fournit à Héliodore un moyen commode de se débarrasser d'elle à un moment critique de l'action (*Eth.*, VIII,13: Euphratès annonce la maladie soudaine que les dieux semblent avoir envoyée à Arsacé, et dont il y a peu de chances qu'elle puisse réchapper...). On rappellera aussi le vocabulaire de la "maladie

d'amour" de Mélitté,[15] et le "remède" apporté par Clitophon (*L. et C.*, V,27, passage cité chapitre III,2.2).

On a vu dans *Daphnis et Chloé* un aperçu du rôle du désir physique dans la maladie d'amour des héros: ce *topos* a une importante conséquence sur la construction romanesque. En effet, ou bien les amoureux se marient rapidement, et le roman ne peut plus continuer que par leur séparation (thème du voyage et de la recherche de l'un par l'autre, chez Chariton et Xénophon d'Ephèse), ou bien ils doivent attendre la fin du roman pour se marier: leur désir se prolonge, n'admettant que des satisfactions partielles sans que l'acte d'amour puisse être accompli autrement qu'en rêve. Dans ce cas, le *topos* du désir amoureux se lie à celui de la *chasteté* des héros (cf. ci-dessous).

Comme dans le cas du *topos* du premier regard analysé dans le paragraphe précédent, le *topos* de la blessure d'amour parcourt toute la littérature, poétique aussi bien que romanesque, et les deux *topoi* sont liés d'une manière si intime que nous avons quelque mal à les isoler l'un de l'autre. Renvoyons encore une fois au *Sonnet* de Ronsard: le raccourci métaphorique fait de l'œil de la Belle l'auteur de la blessure, et le mot d'*amour* n'est même pas prononcé.

3. *L'amour jaloux*

Il n'est pas étonnant que parmi les *topoi* de l'amour, le roman ait dès l'Antiquité[16] développé celui de la jalousie amoureuse: le schéma du "triangle" y est déjà bien implanté: «Tactics of triangulation are the main business of the novel» dit une spécialiste américaine.[17]

Chez Chariton, les héros sont mariés dès la troisième page: pour qu'il y ait roman, il faut les séparer, et c'est le rôle de la mise en

---

15 Parallèlement, pour la "blessure d'amour", voir aussi l'épisode de la piqûre d'abeille, chapitre VI,5, ci-dessous.

16 La psychologie du roman grec paraît certes un peu fruste, bien loin des raffinements atteints par le roman d'analyse de l'Europe classique; il est pourtant indiscutable qu'il en a jeté les bases, et que la lecture d'Héliodore en Europe, du seizième au dix-huitième siècles, a considérablement influencé le genre.

17 L'analyse d'Ann Carson (1986) montre que le schéma triangulaire X aime Y qui aime Z est fondamental dans la notion grecque d'Eros depuis Sappho.

scène inventée par l'un des prétendants éconduits de Callirhoé, qui par jalousie provoque la jalousie de Chéréas (livre I,3). Cette première machination est déjouée par l'amour profond que se portent les jeunes gens, qui se réconcilient rapidement. Mais intervient un deuxième épisode (I,4) au cours duquel Chéréas, sans entendre l'argumentation de son épouse, lui donne un coup de pied qui provoque sa mort apparente.

Chez Longus, le personnage de Dorcon est amoureux de Chloé, donc jaloux de Daphnis; celui-ci est trop jeune et inexpérimenté pour éprouver de la jalousie envers Dorcon. De plus, Daphnis est vainqueur dans la joute dont l'enjeu est un baiser de Chloé, et Dorcon meurt trop tôt — I,30 — pour que la jalousie de Daphnis ait le temps de se développer. Malgré l'innocence des héros la réciprocité de la jalousie est notée dès l'éveil de leurs sentiments (II,2). Daphnis, conscient de ce à quoi il pourrait être exposé, prend bien soin que Chloé ne sache absolument rien de ses relations avec Lycénion, la paysanne qui par désir et un peu par pitié des deux jeunes gens, l'initie à la technique de l'amour (III,17-18).

Chez Achille Tatius, la jalousie de Clitophon survient dès qu'un homme désire Leucippé, c'est-à-dire constamment, ainsi par exemple envers Charmidès:

> Je m'écriai que je préfèrerais mourir plutôt que de voir Leucippé embrassée par quelqu'un d'autre (IV,7).

La complexité de l'intrigue contribue à généraliser la jalousie: croyant Leucippé morte, Clitophon accepte d'épouser Mélitté, femme riche réputée veuve elle aussi, mais diffère la consommation du mariage sous divers prétextes. Or Leucippé devient esclave de Mélitté, dont elle est évidemment jalouse. Mélitté se croit jalouse d'une morte, et devient folle de jalousie quand l'identité de son esclave est révélée. D'autre part, le mari de Mélitté, Thersandre, réapparaît et tombe amoureux fou de Leucippé, donc se consume de jalousie comme sa femme. La description de l'action et des sentiments est constamment commentée par des maximes générales et théoriques, comme par exemple:

> Tout en lui parlant, elle lui prenait la main et faisait mine de l'embrasser. Il devenait plus aimable; ce qu'il y avait de vraisemblable dans ce qu'elle disait le flattait et l'accord avec l'histoire que lui avait racontée Sosthénès dissipait une partie de ses soupçons. Pourtant, il ne le crut pas entièrement; la jalousie, une fois qu'elle s'est abattue sur une âme, est difficile à extirper. (VI,11;Voir aussi VI,19).

L'analyse la plus fine de la jalousie se trouve encore chez Héliodore — ce qui explique le goût des seizième et dix-septième siècles français pour son roman.[18] La psychologie des personnages secondaires est assez conventionnelle sur ce point, et justifiée par tous les poncifs de l'époque, ainsi pour les remarques d'ethnopsychologie: le barbare serait plus sensible que d'autres à la colère, à la jalousie et au dépit, donc Achéménès, qui est barbare, est terriblement jaloux. Les héros aussi sont en proie à la jalousie: comme Clitophon et Habrocomès, le beau Théagène suscite les désirs d'une femme puissante et expérimentée, Arsacé — chez qui l'amour vient de la jalousie de voir ensemble Théagène et Chariclée, VII,8; Chariclée est donc jalouse, et le romancier se plaît à rapporter une scène dans laquelle l'héroïne se voit obligée de conseiller Théagène, qui passe pour son frère, VII,21:

> "Si tu as l'intention d'aller jusqu'au bout, je l'ignore; d'ailleurs je ne m'y opposerais pas absolument, si c'était le moyen de nous sauver.... Mais si tu juges, avec raison, que ce qu'on te demande est inconvenant, fais semblant, tout de même, de consentir et de nourrir de promesses le désir de cette barbare..."

Au § 26, Théagène tient à Arsacé un discours du même genre (Héliodore aime visiblement les symétries) parce qu'elle veut marier Chariclée à son esclave Achaiménès. Mais le comble de la finesse d'analyse d'Héliodore consiste pour moi à faire observer par Théagène la jalousie de Chariclée pour Arsacé :

---

[18] Louis Racine rapporte qu'à Port Royal, son père en aurait consommé plusieurs exemplaires, tous confisqués par les Messieurs. Finalement il n'avait plus besoin d'en cacher un parce qu'il savait le roman par cœur.

> Théagène sourit: "Ah! je vois bien, dit-il, que même dans les dangers, tu n'échappes pas à ce mal féminin, la jalousie" (VI,21)

Au milieu de leurs épreuves, Théagène est heureux de voir la jalousie de Chariclée lui prouver son amour; de manière moins explicite (puisque la jalousie est censée être un "mal féminin"), Chariclée n'est pas mécontente non plus de voir que la perspective de son mariage avec Achéménès ne laisse pas Théagène indifférent.

Le roman français en général a visiblement été très influencé par ce type d'analyse. Prévost, plus particulièrement, pourrait avoir emprunté dans la *Grecque moderne* le *topos* de la "jalousie barbare" qui croit s'assurer la possession d'une femme en l'enfermant:[19] la civilisation turque qu'il décrit prolonge d'ailleurs historiquement celle de l'Orient antique. Mais Prévost, ironiquement, montre que la jalousie policée d'un ambassadeur de France l'entraîne plus loin que celle de ses amis turcs, et aussi que du point de vue de Théophé, cette jalousie est sans doute pire que celle des propriétaires de harem, parce qu'elle suppose une emprise spirituelle.[20]

4. *Frère et sœur*

Un autre *topos*, beaucoup plus particulier, se rencontre chez Héliodore et dans le roman "baroque", et Prévost le reprend dans la *Grecque moderne*, celui des amants travestis en frère et sœur.[21] Théagène et Chariclée sont censés être frère et sœur, ce qui autorise le désir d'Arsacé pour le jeune homme et son projet de marier Chariclée à Achéménès. Cela permet aussi qu'ils se voient dans la maison d'Arsacé avec une relative liberté. On retrouve le même

---

[19] Voir sur ce point dans le roman grec Tailleur, 1985, 12.

[20] Le chapitre de J. Sgard, 1968, 426-452 sur l'*Histoire d'une Grecque moderne* ne fait qu'un avec "l'analyse de la jalousie": c'est dire combien ce thème, central dans toute l'œuvre de Prévost, est ici le nœud même du roman. Voir aussi la préface de l'édition séparée de 1989: «par un étonnant renversement, il advient que Théophé conquiert peu à peu l'indépendance, la dignité, la vertu tragique d'une"illustre Française", tandis que Ferriol s'abaisse aux caprices d'un tyran jaloux, obsédé, coléreux et cruel, comme un Turc de légende.»

[21] Molinié, *op.cit.,* 294-307. Huet avait déjà noté l'emprunt d'Athénagoras à Héliodore sur ce point (voir chapitre II2.2).

thème en Ethiopie, face au roi Hydaspe — passage dans lequel on remarquera l'ironie d'Héliodore:

> Théagène déclara qu'ils étaient frère et sœur, et Grecs. "Vive la Grèce, dit le roi, cette mère d'honnêtes gens, qui nous fournit aujourd'hui de nobles et superbes victimes pour nos sacrifices d'actions de grâces." (*Eth.*, IX,25,2)

G. Molinié analyse avec raison ce thème parmi ceux du travesti et de l'illusion[22] (par exemple avec le travestissement de sexe, source si féconde pour le roman baroque; on retrouvera dans le théâtre classique aussi le thème de l'échange maître(sse)-serviteur). Ainsi Théophé et Synèse, censés être frère et sœur, jouissent d'une grande intimité dans la demeure de Ferriol. Le thème de la relation fraternelle comme abri pour une relation amoureuse est rendu chez Prévost beaucoup plus complexe par le maintien (probablement tout à fait conscient et systématique) d'ambiguïtés diverses, sur l'identité des personnages aussi bien que sur la nature exacte de leurs relations. Comme on ne sait pas finalement si Théophé est ou non la fille de Condoïdi, on ne sait pas si Synèse est ou non son frère. De même, le maintien rigoureux du point de vue du personnage-narrateur dans la narration ne permet pas au lecteur, quels que soient ses choix personnels dans l'interprétation des personnages, de *savoir* si Théophé a été ou non la maîtresse de Synèse. Etaient-ils frère et sœur? Ont-ils été amants? S'ils étaient frère et sœur, ont-ils été amants incestueux ou se sont-ils limités à des jeux érotiques? L'habileté de Prévost dans le maintien de toutes ces ambiguïtés fait partie pour moi du jeu de "modernisation" du schéma antique.

Dans le roman grec, le *topos* est d'autant plus clair que les héros n'ont pas de véritables frères ou sœurs: s'ils jouent ce rôle dans le roman, c'est qu'il s'agit d'une sorte de fantasme. La fixation de ce *topos* romanesque explique la fréquence des intrigues (dans le roman et le théâtre) dans lesquelles des enfants trouvés qui s'aiment se croient frère et sœur: La révélation de leur identité permet un heureux dénouement. Bernardin de Saint Pierre aussi est très

---

[22] 1982, chapitre 2, 261-309, sur l'*euphémisme de la fraternité,* 294-307.

intéressant de ce point de vue: les mères de Paul et de Virginie sont amies inséparables et élèvent leurs enfants comme frère et sœur depuis le berceau.[23]

5. *Ariane aux rochers contant son injustice*

Rohde (158-162) avait déjà noté l'existence du *topos* romanesque de la fuite de l'amoureux dans la solitude et de ses plaintes aux arbres et aux rochers, et il en trouvait la source dans l'élégie de l'époque alexandrine (voir les références données page 160, n.1 à Callimaque, Théocrite...). Attendu dans la Pastorale dont les attaches avec l'élégie sont les plus évidentes, le *topos* se rencontre effectivement chez Longus, I,18,2: la nature, du moins les animaux domestiques, s'associe à la douleur des héros, comme les bœufs de Dorcon, qui paraissent désemparés à la mort de leur maître (*Daphnis et Chloé,* I,26); dans d'autres passages au contraire le narrateur se plaît à noter le contraste entre le silence du héros malade d'amour et le chant constant de la nature (I,17, 18).

Rohde remarque aussi que l'amoureux inscrit sur les arbres le nom aimé, suit les traces de ses pas. Dans le roman non pastoral, le retrait dans la solitude prend la forme de la déploration en monologue: mise en accusation de la "Fortune" ou de la "fatale beauté" de l'héroïne.[24]

L'amoureux ne peut évidemment trouver satisfaction dans la solitude; il cherche parfois un remède dans l'ivresse.[25] Bien sûr, il ne peut s'agir que d'un dérivatif temporaire, et d'un aliment du désir, souligné chez Achille Tatius par une maxime topique:

> A mesure que nous buvions, je regardais Leucippé avec de plus en plus d'audace. Car l'Amour et Dionysos, deux puissantes divinités, s'emparent de l'âme et la frappent d'égarement, jusqu'à l'impudence,

---

[23] Voir M. Gilot, à paraître.

[24] Voir l'analyse par G. Molinié de la postérité "baroque" de ce *topos* grec (1982, 311-360), avec de nombreuses références au roman grec. Il s'agit d'un des traits les plus artificiels du genre, expliquant la lassitude de ce que l'on pourrait appeler "nouveau roman" au dix-huitième siècle, chez Prévost ou Crébillon par exemple.

[25] Rohde, *op. cit.*, 160.

> l'un en la brûlant des feux qui sont les siens, l'autre en apportant du vin pour nourrir la flamme; car le vin est l'aliment de l'amour. (*L. et C.* II,2)

6. *Les "idiomes rituels" des amoureux*

Autre dérivatif topique de l'amour, le malade d'amour cherche à toucher l'aimé(e) par l'intermédiaire d'un objet: Chloé avec la tunique de Daphnis pendant qu'il se baigne (*D. et C.* I,13), alors que Daphnis donne à Chloé des leçons de flûte dans le but de toucher après elle de ses lèvres l'instrument qu'elle a touché (*ibid.*)

Chez Achille Tatius, Clitophon se livre ainsi avec l'aide de Satyros à un manège compliqué pour toucher lui aussi de ses lèvres la coupe dans laquelle Leucippé a bu. La jeune fille comprend d'elle même la manœuvre et boit à son tour (II,8): cette pratique de l'échange des coupes éclora en une belle métaphore, "boire ses baisers" par l'intermédiaire du récipient:

> De mon côté, j'avais remarqué l'endroit de la coupe où la petite, en buvant, avait posé ses lèvres, et j'y posais les miennes pour boire, si bien que je l'embrassais de façon indirecte, et je baisais la coupe tendrement. < ... > et, tout le reste de la soirée, de la sorte, nous buvions nos baisers à la santé l'un de l'autre. (*L. et C.* II,8).

Pour conclure ce chapitre sur les *topoi* de l'amour, je voudrais citer un autre épisode d'Achille Tatius montrant comment le *topos* narratif est lié à la métaphore, parce que les personnages eux-mêmes l'utilisent comme rituel à eux, comme transgression personnelle — qu'ils croient très originale — des "idiomes rituels" de leur milieu socio-familial:

> Tout à coup, une abeille était entrée et avait piqué Clio à la main. Clio avait poussé un cri; la petite avait bondi , posé sa lyre, examiné la blessure et réconforté Clio en lui disant de ne pas se désoler, qu'elle allait calmer sa douleur en lui chantant deux incantations <...> Or, ce jour-là, il y avait par hasard une abeille ou une guêpe, qui bourdonnait à travers la pièce, et vint tourner autour de mon visage; et moi, je sautai sur la suggestion, portai la main au visage et fis semblant d'être piqué et d'avoir mal. La petite s'approcha, retira ma main et demanda où j'avais été piqué. Et moi: "A la lèvre, lui répondis-je, ne veux-tu pas dire le charme, mon amie?" Et elle vint vers moi et approcha sa bouche de la mienne, comme pour prononcer

> l'incantation, et murmura quelque chose en m'effleurant les lèvres. Alors je l'embrassai sans rien dire, sans faire le bruit ordinaire des baisers, et elle, ouvrant et fermant alternativement les lèvres tout en murmurant l'incantation transformait celle-ci en baisers. Alors je passai mon bras autour d'elle et l'embrassai sans plus faire semblant de rien. Elle s'écarta en disant: "Que fais-tu? Est-ce que toi aussi tu dis un charme? — Non, répondis-je, j'embrasse la magicienne, puisque tu as ôté ma douleur." Et comme elle comprenait ce que je voulais dire et se mettait à sourire, je m'enhardis jusqu'à dire: "Hélas, mon amie, me voici de nouveau blessé et plus gravement; car la blessure a atteint le cœur et réclame tes incantations. Assurément tu portes une abeille sur la bouche, car tu es toute miel et tes baisers sont autant de blessures..." (*L. et C.*, II,6)

On rapprochera le manège de Leucippé et Clitophon de celui, plus innocent, analysé par B. Effe (1982, 79-81) à propos de *Daphnis et Chloé* I,25: Chloé est endormie et Daphnis la regarde, souhaitant prolonger ce plaisir tout visuel. Mais une cigale vient se loger dans son vêtement, entre ses seins, et Chloé, surprise, s'éveille. Daphnis en riant va chercher la cigale en sa cachette, et Chloé, après l'avoir embrassée, la remet dans son sein, pour qu'il puisse recommencer son geste. Il est très probable que les deux passages dérivent d'un poème anacréontique qui a aussi eu une célèbre postérité avec la Pléiade et Ronsard, sous le nom de *L'Amour piqué par une abeille*.[26]

Psychologiquement justifiés par le désir de ne pas se montrer à autrui tel qu'on est, et parfois de se travestir à soi-même, les idiomes rituels entraînent des "jeux de rôles" dans la vie, et le roman les reflète avec complaisance comme s'il aimait montrer que la vie est un théâtre.

---

[26] Voir aussi D. et C. I,13: "Combien de ronces, si souvent, m'ont égratignée, et je ne pleurais pas; combien d'abeilles m'ont piquée de leur aiguillon et pourtant je mangeais.

CHAPITRE VII

L'AMOUR VIENT DU TEXTE OU LA LITTÉRATURE EN MIROIR DANS LE ROMAN

On a parfois l'impression à la lecture de certains auteurs modernes, théoriciens ou critiques de la littérature, que la modernité littéraire se caractérise par une attitude réflexive et par la représentation de l'art dans l'art lui-même. André Gide fit prévaloir le terme de "mise en abyme", faisant référence aux blasons nobiliaires et à leur interprétation héraldique;[1] mais on a parfois remarqué qu'il citait des exemples de la peinture hollandaise qui le mettaient à mon avis en contradiction avec la terminologie adoptée: en peinture, la représentation d'un miroir sert en effet à faire voir dans le miroir peint ce que les personnages peints sur la toile voient ou pourraient voir, la scène ou les personnes qui seraient situées face à la scène peinte, donc à la place de ceux qui regardent la peinture: le miroir est parfois un moyen d'inclure un autoportrait du peintre, ou une représentation des "spectateurs" de la scène peinte (comme le roi et la reine dans les *Ménines* de Vélasquez), il ne représente jamais la "même image, en petit", que celle qui figure dans le cadre. L'amalgame traditionnel entre le miroir en peinture et l'œil de la "Vache qui rit" dans la célèbre image publicitaire est trompeur, et je pense qu'il vaut mieux parler en littérature et en peinture d'effets de "miroir" ou de "spécularité" plutôt que de "mise en abyme", que ce soit avec y ou î. Au contraire de ceux qui croient que le procédé est moderne en littérature, je pense qu'Homère en donne déjà un modèle très élaboré,[2] et que probablement, il est inséparable de toute véritable littérature, c'est-à-dire selon les catégories de Roman Jakobson de l'usage esthétique du langage, ou si l'on préfère le

---

[1] Il n'est pas question de reprendre ici le problème dans son ensemble: on renverra à L. Dällenbach, 1977, M. Bal, 1978 et à mon article de 1983.

[2] Voir Létoublon, 1983, De Jong, 1985.

langage de Kant, de la "finalité sans fin" de l'œuvre d'art: il reflète la tendance de la littérature à réfléchir sur elle-même en se mettant en scène, comme le peintre essaie de représenter le problème de la peinture à l'intérieur de son œuvre même.

Plusieurs écrivains de premier ordre, eux-mêmes adeptes des procédés de circularité spéculaire, comme Borges, Calvino ou Giono, ont d'ailleurs dans des essais critiques cité comme leurs propres modèles de référence des œuvres anciennes, Homère, les *Mille et Une Nuits*, *Don Quichotte*, le *Mahabharata* ... [3]

Les romans grecs de leur côté sont des œuvres littéraires: on a déjà noté les recherches proprement stylistiques (voir plus systématiquement ci-dessous, chapitre X,2 sur les figures) qui attestent le souci esthétique des auteurs. Il y a donc toute chance qu'on y trouve des éléments de réflexivité. De plus, ces romans manifestent tous une culture littéraire (connaissance d'Homère, de la poésie lyrique et élégiaque, de la tragédie classique et de la comédie nouvelle, au moins) qui se traduit par des citations constantes — encore est-il probable que nous ne les reconnaissons pas toutes, puisque nous avons perdu une grande partie des textes anciens, donc des originaux des citations.[4] Il est évidemment impossible pour nous d'évaluer la culture des auteurs de romans par rapport à la moyenne de leur époque. Tout ce que l'on peut dire est qu'ils possédaient bien les auteurs appris à l'école et qu'ils sont capables de les citer avec une pertinence relative, en situation. Evoquer à propos de l'histoire d'amour de deux jeunes gens d'autres textes de la littérature, que le public doit reconnaître en souriant, c'est encore un des procédés de la réflexivité, analysé par G. Genette avec une référence explicite par son titre, *Palimpsestes*, comme dans le contenu, à la littérature de l'Antiquité.[5] Pour peu que le texte cité ait lui-même un caractère spéculaire, on voit que le jeu de miroir s'étend à l'infini.

---

[3] J.L. Borges, "Magies partielles du Quichotte", 1957, 81-86; Calvino, 1984, 111-116.

[4] Reynolds et Wilson, 1984, mettent en évidence le miracle permanent qu'est la conservation des textes de l'Antiquité, donc la probabilité des pertes.

[5] Par exemple pour le thème d'*Electre*, traité par les trois Tragiques grecs et repris par Giraudoux entre autres.

1. *Le roman comme tableau*

Dans deux des cinq romans, la spécularité s'affirme d'emblée, dès l'ouverture, par la description d'un tableau des aventures d'amour. On a déjà vu (Chapitre I, 2.2) que le tableau décrit par Achille Tatius, représentant l'enlèvement d'Europe, est l'analogue mythique des aventures de Leucippé et Clitophon, et non l'image de ces aventures même, et qu'il a l'avantage narratif de déclencher l'exclamation du premier narrateur, puis «l'essaim d'histoires» racontées par le héros-narrateur.[6] L'image d'ouverture est donc une image de l'ensemble du roman, peut-être même de l'ensemble du genre romanesque si l'on pense que le danger couru par les jeunes filles d'âge nubile, jusqu'à ce qu'elles parviennent à épouser celui qu'elles aiment, est au centre du roman.[7] D'autres images décrites par Achille Tatius ont un effet spéculaire analogue, préfigurant ce qui *va arriver* aux personnages, ainsi les représentations jumelles d'Andromède et de Prométhée Enchaînés. Dans le cas du tableau représentant les aventures de Philomèle et Procné, on remarquera le traitement brillant de la spécularité à l'infini: dans le mythe, raconté en images elles-mêmes décrites dans le récit, la femme violée par son beau-frère eut la langue coupée et eut recours, pour conter à sa sœur leur malheur commun, à une broderie, qui figure bien sûr dans l'image et dans le récit:

> Le déroulement du drame était entièrement exposé sur la peinture: le voile brodé, Térée et le repas. Une servante se tenait debout, tenant le voile plié; Philomèle était à côté d'elle, le doigt tendu vers le voile, et montrait les images brodées; Procné hochait la tête devant ce qu'elle lui montrait et jetait des regards terribles, remplie de rage par ce qu'elle voyait. Ce qui était brodé, c'était le Thrace Térée en train de lutter avec Philomèle pour la contraindre à l'amour... (*L. et C.*, V,3).

---

[6] Comme S. Bartsch le fait remarquer, le "cadre" ainsi ouvert au début n'est pas refermé à la fin, comme si Achille Tatius avait laissé son roman inachevé. Mais on rappellera que Platon non plus n'a pas jugé nécessaire de refermer à la fin la série des emboîtements du *Banquet* (Létoublon, 1983, 29-33): c'est peut-être un modèle de composition pour Achille Tatius.

[7] Voir ci-dessus, chapitre IV, 2 et 3, avec les références à l'analyse de *Daphnis et Chloé* par J. Winkler.

Le tableau par lui-même est décrit comme spéculaire; en outre, S. Bartsch montre comment il préfigure dans le récit ce qui va arriver à Clitophon, contraint à l'amour par Mélitté.[8]

Le tableau initial de *Daphnis et Chloé* n'est pas explicitement censé déclencher le récit, et, à la différence de celui que décrit Achille Tatius, il semble représenter *exactement la même histoire* que celle qu'on va nous raconter. Si bien qu'après avoir relu *Leucippé et Clitophon*, on se demande avec Winkler (1989, 125) si l'on n'a pas affaire à un procédé similaire, de manière allusive: le tableau initial est situé à Lesbos, dans la grotte des Nymphes, et à la fin du récit, Daphnis et Chloé firent un sacrifice d'actions de grâces à Déméter, à Dionysos et aux Nymphes: ils ont pu dédicacer aux Nymphes un tableau représentant leur histoire, et le narrateur, en le voyant dans la grotte, a voulu rivaliser par la parole avec l'art du peintre: comme le dit Winkler, "le cercle est complet".

J'ai déjà laissé entendre que le maître du roman grec, donc celui de la spécularité romanesque, est sans conteste Héliodore: non seulement le tableau représentant la délivrance d'Andromède est au centre de l'histoire à tous points de vue —le récit de Calasiris se trouve au livre IV, à peu près au milieu du roman; dans la durée, le tableau est l'origine de Chariclée; dans l'espace, il se trouve en Ethiopie, comme une tache blanche au coeur noir du récit— mais l'auteur, dans son habileté diabolique, et alors même qu'il excelle dans l'art de décrire, ne le décrit jamais, mais évoque seulement le regard, et cela va sans dire, l'état d'esprit, de ceux qui le regardent: celui de Persinna aux origines, au livre IV, ceux des spectateurs-acteurs du dénouement, au livre X.

Au livre IV, l'effet de miroir est vertigineux; c'est Calasiris qui raconte à Cnémon comment il a pu déchiffrer la bande de tissu brodée par Persinna, qui évoque, non en images mais par le langage, et au moyen d'une écriture secrète, réservée à des initiés et à une caste sociale, le rôle du tableau dans la naissance de Chariclée: en somme, le tableau est inscrit dans une lettre-inscription funéraire,[9]

---

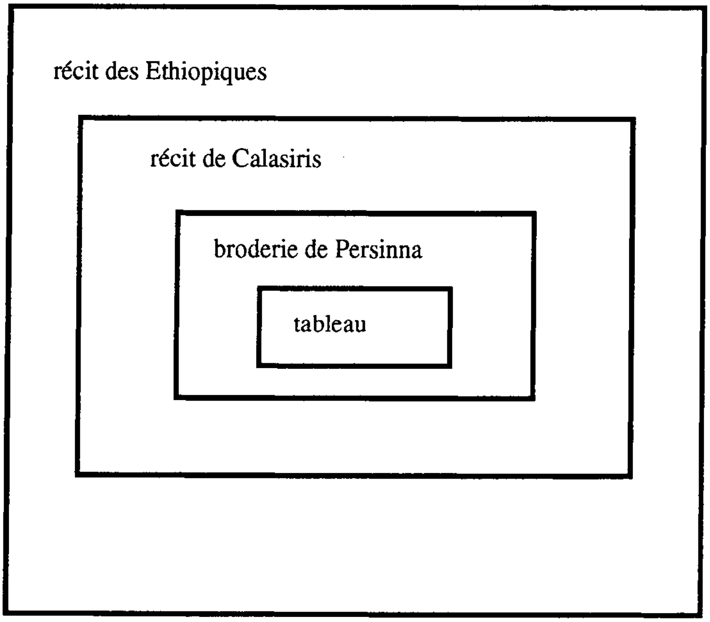
[8] Bartsch, 1989, 65-66.

[9] Le texte est cité ci-dessus, chapitre V,4.

dans un récit inséré dans le roman. Sur cet effet borgésien, je ne peux que renvoyer à Borgès:

> Pourquoi sommes-nous inquiets que la carte soit incluse dans la carte et les mille et une nuits dans le livre des *Mille et une nuits*? Que Don Quichotte soit lecteur du *Quichotte* et Hamlet spectateur de *Hamlet*? Je crois en avoir trouvé la cause: de telles fictions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs. (*Enquêtes*, 1957, 85-86).

L'aventure d'Andromède racontée dans le tableau, est au quatrième niveau d'insertion dans le récit des *Ethiopiques* par Héliodore:



Or l'image d'Andromède en miroir sert aussi à fermer la construction circulaire du texte: évoqué à Delphes, au moment de la rencontre amoureuse, et faisant alors remonter, par le mystère de l'identité de Chariclée, jusqu'aux origines de la jeune fille, le même tableau est montré au public du roman, au livre X, pour vérifier par une confrontation entre le modèle d'Andromède et son image Chariclée l'identité de celle-ci. J'ai volontairement employé le verbe

montrer, car sur la demande de Sisimithrès, on va décrocher le tableau du mur du palais royal, pour l'apporter au lieu du sacrifice et faire de la ressemblance une péripétie digne du théâtre: on se rappelle comment Sisimithrès, une fois que tout le monde a constaté l'étonnante similitude, demande à Chariclée de dénuder son bras, pour que l'on voie la tache noire qui prouve son ascendance (ci-dessus, chapitre V,4).

2. *Rêves d'amour et modèles mythiques*

On a vu plus haut comment un discours théorique ou un récit symbolique sur la puissance de l'amour peut donner aux héros l'idée que l'amour pourrait aussi s'emparer d'eux. Mais comme le romanesque est pour les Grecs lié par essence à l'amour, c'est parfois chez des auteurs un peu sophistiqués la littérature elle-même qui insuffle l'amour à ses personnages: dans une circularité digne d'un Calvino, le texte engendre l'amour objet du texte, le lecteur de romans d'amour devient amoureux et a envie de raconter son aventure d'amour. C'est ce qui arrive à Clitophon, qui commence à raconter son histoire en voyant un tableau représentant les aventures d'amour. Et il raconte comment il prit lui-même conscience de l'effet produit sur lui par la vue de sa cousine en entendant un aède chanter une histoire d'amour, la poursuite de Daphné par Apollon:

> Cette histoire, à mesure qu'il la chantait, finit par m'embraser toute l'âme encore davantage, car les histoires d'amour attisent le désir, [10] et l'on a beau s'exhorter à être raisonnable, l'exemple vous excite à agir de même, surtout lorsque cet exemple vient de quelqu'un qui est au-dessus de vous ... Aussi je me disais à part moi : "Regarde, même Apollon est amoureux ... " (*L. et C.*, I,5, voir ci-dessous)

avant de tenir à sa bien aimée un discours — à mon goût peu convaincant et bien long! — sur la puissance universelle de l'Amour, en guise de tactique de séduction: pour atteindre

---

[10] On notera que le caractère topique de la remarque est une fois de plus souligné par la maxime généralisante.

l'efficacité de M. de Valmont, ou même celle du plus timide Julien Sorel, le roman a bien des progrès à faire!

Jean Rousset trouve là encore la source d'un *topos* moderne: Emma Bovary et Don Quichotte sont de célèbres exemples de la néfaste influence du romanesque littéraire sur l'imagination d'un personnage qui tend à confondre la vie et la littérature. S'il est certain que ce thème est devenu un *topos* du romanesque moderne (voir le rôle joué par les vignettes historiées des livres de l'Enfer de la Bibliothèque dans *Le nom de la rose* d'Eco ou la poursuite entre le narrateur et "la lectrice" dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur...* de Calvino) comme Rousset le montre en conclusion de son livre sur la première rencontre, je ne suis pas sûre qu'il ait sa source chez Achille Tatius.[11]

Chez Achille Tatius d'ailleurs, il faut remarquer qu'il s'agit d'une performance orale, rappelant les récits de l'aède Démodokos à la cour d'Alkinoos et l'émotion déclenchée en Ulysse, plutôt qu'une allusion à l'effet de la littérature romanesque proprement dite, ce qui confirme que *les aventures de Leucippé et Clitophon* peuvent être considérées comme un "hypertexte" homérique en plusieurs sens. L'utilisation du mythe comme *modèle de conduite, paradeigma,* pour des humains remonte à l'*Iliade,*[12] et l'évocation d'une performance d'aède émouvant d'une manière intense un des auditeurs à l'*Odyssée.*[13] Mais il est vrai qu'à l'époque d'Achille Tatius, toute la culture, y compris l'épopée homérique, est devenue "livresque", texte connu par cœur par l'école. A la page suivante du roman, un détail vient confirmer la justesse de l'intuition de J.

---

[11] Huet connaît Achille Tatius, mais ne le tient pas en haute estime, et s'étonne que «Le Tasse et d'Urfé n'ont pas laissé de trouver de l'or dans ce fumier», voir ci-dessus, chapitre II,2.2. Sa remarque même implique toutefois que Tatius a eu beaucoup d'influence de la Renaissance au dix-septième siècle. Voir ci-dessous, avec la note 14, sur un indice d'une possible influence d'Achille Tatius sur Shakespeare.

[12] Les exemples les plus célèbres en sont Achille donnant comme modèle à Priam le deuil de Niobé au chant XXIV, et Phénix citant à Achille la funeste colère de Méléagre au chant IX: voir sur ce point M. Willcock, 1964.

[13] Dès le chant I: l'aède Phémios chante pour les prétendants à Ithaque, ce qui entraîne entre Pénélope et Télémaque une controverse sur les sujets traités par les aèdes, la vérité de leurs chants et leur part de responsabilité; puis la fameuse performance de l'aède phéacien déjà évoquée.

Rousset: la nuit qui suivit la première rencontre fut agitée pour Clitophon, souffrant de l'insomnie topique de l'amoureux. Il s'endormit enfin à l'aube pour rêver de jeux érotiques avec Leucippé, mais fut malencontreusement tiré de ces doux plaisirs par un serviteur, et chercha alors une tactique qui lui permît de rencontrer Leucippé; il utilise alors un *livre*:

> Une fois levé, je me mis à aller et venir exprès à l'intérieur de la maison en présence de la jeune fille, tout en tenant un livre à la main et faisant semblant de lire, penché sur lui; mais, chaque fois que je me trouvais devant sa porte, je glissais un oeil par-dessous le livre, si bien qu'après avoir accompli quelques allées et venues et puisé à sa vue l'amour à pleins bords, je m'en allai l'âme bien mal en point, croyez-moi. (*L. et C.*, I,6).[14]

Il me semble qu'il faut ici reprendre et développer une remarque de Reardon, qui dit à plusieurs reprises, malheureusement sans exemples précis, que «le roman est le mythe de l'époque tardive», mythe dont le contenu serait «la solitude de l'être humain». Le passage cité ici d'Achille Tatius me semble montrer quel peut être le sens de cette remarque vague: il pourrait s'agir de remplacer fonctionnellement le mythe comme modèle de conduite, ce que Willcock appelle sa valeur paradigmatique. Phénix montre à Achille les effets funestes de la colère à travers l'aventure de Méléagre, Achille à son tour montre à Priam au moyen du modèle de Niobé que le deuil, même le plus absolu, a ses limites. Dans l'*Hymne à Démèter,* le mythe de la quête de Koré a aussi valeur de paradigme: montrer comment une mère peut être séparée de sa fille, ce qu'est le mariage pour cette fille, et comment tout cela va de pair avec le cycle des saisons. A l'époque tardive, Clitophon, dont la culture est livresque, prend avec quelque ironie modèle sur les dieux pour justifier ses débordements amoureux. Le mythe n'existe plus comme tel,[15] c'est un thème littéraire et pictural traditionnel plutôt qu'un

---

14 Shakespeare avait peut-être ce passage en mémoire dans *Hamlet*: Ophélie et Hamlet se rencontrent de manière apparemment fortuite, chacun ayant un livre à la main.

15 C'est l'époque pour laquelle les doutes de P. Veyne sur la "croyance" des Grecs en leurs dieux semblent justifiée.

objet de croyance religieuse. A l'époque archaïque, la mythologie fournissait des modèles à caractère éthique pour toutes sortes de situations. A l'époque tardive, elle semble être devenue, au moins dans le roman d'Achille Tatius, un répertoire de prétextes pour *enfreindre* ce que l'on sait être la norme éthique:

> "... même Apollon est amoureux, et lui aussi d'une vierge, et il ne rougit pas d'aimer, au contraire, il poursuit la jeune fille; toi, tu hésites, tu as honte, tu fais le raisonnable hors de propos ! Ne cherche pas à être plus sage que le dieu!" (*L. et C.* I,5, suite du passage cité ci-dessus).[16]

En somme, si l'une des fonctions du roman est de faire rêver les classes moyennes, le roman grec, en représentant ses personnages rêvant eux-mêmes aux aventures amoureuses de la mythologie, annonce bien Cervantes et Flaubert: les Don Quichotte et les Madame Bovary alimentent leurs rêveries avec la littérature des époques antérieures; ainsi fait Clitophon, et les intuitions de Reardon et de Rousset peuvent être complémentaires.

Ce chapitre évoque les "rêves" dans un sens très vague. Mais les récits de rêve, au sens précis du terme, jouent aussi un rôle dans la réflexivité romanesque. Une belle analyse des rêves chez Chariton (D. Auger, 1983) met en évidence leur rôle dans la composition spéculaire du roman. Pour Achille Tatius et Héliodore, on renverra à Bartsch (1989).

3. *La rhétorique et le théâtre dans le roman*

Dans les autres romans, de tels clins d'œil "métalittéraires" ne sont pas rares, et font intervenir plusieurs genres littéraires dans le miroir du roman.

Les romanciers semblent avoir été à l'école des sophistes: on trouve des argumentations de type sophistique dans les cinq romans, y compris chez Longus, chez qui l'on ne s'y attend guère; bien que

---

[16] Voir aussi chez A.T. la légende d'Icarios (II,2), la description des tableaux frères représentant Andromède et Prométhée enchaînés, et celle de Philomèle et Procné (ci-dessus, 1 et chapitre I,2.2, avec les références à Bartsch).

Daphnis, Emile avant la lettre, soit censé avoir suivi les leçons de la simple nature,[17] il pratique contre les jeunes gens de Méthymne une rhétorique tout à fait dans le style des plaidoyers civils des orateurs attiques (*D. et C.* II,16).[18]

Callirhoé, l'héroïne de Chariton, enceinte de son mari qu'elle croit mort, après une nuit pendant laquelle elle l'a vu en rêve lui conseiller de garder l'enfant, singe elle le style de la grande éloquence politique, de Démosthène et d'Eschine, par une assemblée politique et un débat démocratique à triple suffrage (*Ch. et C.* II,11): les votants sont elle-même, l'enfant qu'elle porte et l'image de son mari mort, placée sur son ventre... Elle vote sa propre mort mais les deux suffrages contraires du fœtus et du mort assureront sa survie. Le thème — y a-t-il parodie? — des procès et des discours juridiques, genre proche de l'éloquence politique, sert d'ailleurs de thème récurrent bouclant le roman: au début, la mort apparente de Callirhoé par suite du coup de pied donné par son mari jaloux entraîne une accusation de Chéréas en justice, il est acquitté.[19] Un procès semble terminer le roman à Babylone au livre VI: un jugement du Grand Roi doit donner Callirhoé à l'un de ses deux maris, soit Chéréas, soit Dionysios — mais une révolte en Egypte vient faire rebondir l'action, consacrant le triomphe militaire de Chéréas sur le Grand Roi et la clémence, non du roi, mais de Chéréas (ironie de Chariton, bien sûr). On retrouve un procès aussi à la fin de *Leucippé et Clitophon* et même un triple procès intenté par Thersandre, qui le perd. Ces épisodes marquent les attaches du roman grec avec son époque, celle de la "seconde sophistique":[20] les exercices rhétoriques consistaient à construire des discours contradictoires sur les sujets les plus artificiels; ainsi chez Chariton, il s'agit d'un débat sur le thème: l'héroïne croit avoir perdu son

---

[17] F. Zeitlin (1990, 417-464) étudie en détail la polarité entre nature et art dans *Daphnis et Chloé*, et montre combien, malgré une tradition d'interprétation tenace, le récit est loin de prôner la simple nature.

[18] Winkler, 1990, note 12 p.231, invoque le modèle de Lysias. Sur la rhétorique sophistiquée de Daphnis dans l'épisode de Gnathon, voir aussi Zeitlin (1990, 454-457).

[19] Un autre procès met en cause l'affreux Théron, qui a enlevé Callirhoé dans sa tombe et l'a vendue à l'intendant de Dionysios. Il est torturé et condamné.

[20] Voir en particulier sur ce point l'ouvrage de Reardon, 1971.

mari, elle attend un enfant de lui, un riche parti se présente. Doit-elle se remarier ou mourir?

Même *les Ethiopiques* n'échappent pas à ce *topos* particulier du dénouement par un procès: Chariclée se livre devant le roi Hydaspe son père à un véritable plaidoyer pour elle-même et pour Théagène:

> Et pour faire reconnaitre mon droit; voici quel sera le point dont je partirai ... C'est toi, aujourd'hui, qui es jugé ... Tout procès, toute décision de justice, ô Roi, admettent deux catégories principales de preuves, témoignages écrits et témoins ... Je vais t'apporter aujourd'hui les uns et les autres (*Eth.* X,11-12)

Au début, l'aspect parodique de la scène fait même rire le roi, signe de la distance ironique prise par Héliodore:

> Hydaspe se mit à rire : "Quel procès, répondit-il, et sur quel objet, peut-il y avoir entre cette fille et moi ?" (X,10).

Mais dans *les Ethiopiques,* la littérature antérieure sous-jacente au roman et qui lui sert constamment de référence et de métaphore est la tragédie:[21] le narrateur-délégué Calasiris fait constamment l'acteur (IV,5,2-3), ses retrouvailles avec Chariclée sont

> une scène de reconnaissance digne du théâtre. (V,11,2)

Les héros principaux, Théagène et Chariclée, sont un couple du théâtre tragique :

> Mais pour tous, le bouquet du spectacle, c'était la scène amoureuse que jouaient dans ce drame Chariclée et Théagène. (VII,8,2)
>
> Certes, ils se fussent pourtant gardés d'y aller s'ils avaient pu prévoir la tragédie qui se jouerait dans cette demeure trop magnifique et les malheurs qui les y attendraient. (VII,18,1)

---

21 Sur l'usage du vocabulaire du théâtre chez Héliodore, voir l'article fondateur de Walden (1894).

Chariclée surtout se présente constamment elle-même, dans ses monologues ou s'adressant à ses compagnons d'aventures, comme une héroïne de tragédie:

> "Ne vois-tu pas comment par ses soins [de la Fortune] nos épreuves sont l'une à l'autre enchaînées ? Après l'exil, après les périls de la mer, les dangers encore plus terrible de la terre. Aux batailles succèdent les brigands. De la captivité, elles ne nous a tirés que pour nous replonger dans la solitude -; et après nous avoir fait entrevoir la fuite et la délivrance, voici qu'elle nous livre à nos meurtriers. C'est se jouer de nous, c'est faire de notre existence une pièce de théâtre, un véritable drame. Eh bien, que ne lui couponsnous la trame de sa tragédie, en nous livrant à ceux qui veulent nous occire, de peur qu'elle ne prétende pousser son oeuvre jusqu'à un dénouement exorbitant et ne nous oblige à nous tuer de nos propres mains" (V, 5,3).
>
> "(Ce que je te reproche, ô Ciel ... c'est de) multiplier à l'infini les péripéties de ma tragique existence qui dépasse en horreur tout ce que pourra inventer l'art du théâtre" (VI,8,5)

aussi bien que quand elle est vue par le regard du narrateur:

> Cependant, elle continuait ses plaintes tragiques (VII,14,7).

Chariclée retarde la reconnaissance — elle-même éminemment théâtrale — du dénouement, sous le prétexte que le *metteur en scène* de toute cette histoire, la reine Persinna sa mère, doit y participer aussi comme acteur:

> "Une affaire qui est, depuis si longtemps, embrouillée, ne saurait, sans inconvénient, trouver sa solution d'un seul coup, surtout lorsque le principal metteur en scène de toutes nos aventures, l'être de qui dépendent toute l'intrigue et notre reconnaissance, je veux dire Persinna, ma mère, n'est pas là." (IX,25).

En quoi Chariclée joue elle-même avec les *rôles* du théâtre, et met en scène la mise en scène, processus susceptible d'une régression à l'infini.

Chez Achille Tatius, c'est le personnage de Ménélas qui assume un moment le rôle de metteur en scène, et organise, grâce à des oripeaux de théâtre découverts à la suite du naufrage d'un acteur, la mise en scène d'une des fausses morts de Leucippé: sous les yeux

de Clitophon horrifié (le héros de la tragédie ne sait pas qu'il n'est ici qu'un acteur!), Leucippé est sacrifiée par les brigands qui dévorent allègrement ses entrailles. Le pauvre Clitophon ne comprendra qu'il a été victime de l'illusion des truquages de scène qu'en la voyant sortir bien vivante du cercueil. Chez Chariton, une mise en scène dramatique est organisée par un rival jaloux pour brouiller les jeunes mariés (I,4) et le procès final est décrit dans une métaphore spéculaire [22] comme une scène de théâtre:

> Qui pourrait décrire dignement l'aspect du tribunal ? Quel poète a jamais porté sur la scène une histoire aussi extraordinaire ? On aurait cru se trouver dans un théâtre plein de mille sentiments... On trouvait Chéréas bien heureux, on se réjouissait avec Mithridate ... on était dans l'embarras au sujet de Callirhoé. En fait, elle se trouvait dans un trouble extrême, elle se tenait debout, sans voix, se bornant, de tous ses yeux, à contempler Chéréas; je crois bien que même le Roi aurait alors voulu être Chéréas. (*Ch. et C.* V,8)

Le romancier remarque non seulement la similarité de la situation avec une scène de théâtre, mais surtout la manière dont les spectateurs de la scène et même ses protagonistes se perçoivent les uns les autres comme jouant un rôle, et en ressentent une émotion spécifique, certains désirant même jouer un autre rôle que le leur. Les scènes de l'échange des coupes et de la piqûre d'abeille chez Achille Tatius (chapitre VI,6) montre les héros s'entraînant comme spontanément l'un l'autre dans le jeu de rôles qui sert leur tactique amoureuse.

Mais si le théâtre est constamment la référence des héros de roman, il n'a pas le rôle d'incitateur à l'amour, donc à la continuation du roman, qu'a le mythe chanté chez Achille Tatius. On notera pourtant un bref passage de *Daphnis et Chloé* : les deux héros s'enhardissent dans leurs jeux érotiques au cours d'une danse mimée à sujet mythologique qui met la Pastorale entière en miroir:

> (ils) se mirent à danser la légende qu'avait racontée Lamon. Daphnis imitait Pan et Chloé Syrinx. Il la suppliait, voulait la

---

22 Sur le terme *spéculaire* préféré à celui de *mise en abyme*, voir ci-dessus,1.

> persuader, et elle le dédaignait et souriait. Il la poursuivait et courait sur la pointe des pieds, comme s'il avait eu des sabots; et elle faisait semblant d'être fatiguée par sa fuite. Ensuite, Chloé alla dans la forêt, comme pour se cacher dans les marais. Daphnis, prenant la grande syrinx de Philétas, en tira des sons plaintifs, pour exprimer son amour, des sons pleins de désir, pour persuader, des appels pour exprimer sa quête ... (II,37; voir aussi I,27 Daphnis contant à Chloé l'histoire d'une fille "belle comme toi" qui fut transformée en oiseau et chante ses malheurs ...).

Daphnis et Chloé, croyant mimer le mythe, jouent leur propre histoire, ou jouent l'éternelle aventure de l'être humain incarnée dans le temps mythique, jouée pour la première fois, sur le mode tragique, par Pan et Syrinx. Sans doute n'est-il pas indifférent que le théâtre au jeu duquel les acteurs se laissent prendre le plus, où la "distance" est le plus difficile à maintenir soit selon Longus du théâtre sans paroles, où la musique exprime directement l'émotion pure. Pas indifférent non plus que Daphnis et Chloé miment là l'aventure tragique de l'amour et la naissance de la musique, alors que leur propre histoire se terminera bien: la spécularité littéraire ne peut aboutir à une "reproduction" véritable.[23] Dans le même sens, Winkler note de son côté que la danse mimée est édulcorée par rapport à la version précédemment chantée du mythe: les jeunes gens suppriment toute la violence de Pan, toute la douleur de Syrinx, au profit de la seule grâce des gestes.

4. *Les possibles romanesques à l'intérieur du roman*

On a déjà vu à propos de la typologie des personnages du roman grec que certains des personnages-types semblent avoir pour fonction essentielle de représenter dans le roman le héros d'un roman autre que celui qu'on est en train de lire: les amis, jeunes ou vieux, sont en effet les seuls personnages masculins qui ne soient pas amoureux de l'héroïne et ne jouent jamais pour le jeune couple un rôle d'obstacle; ils sont libres pour une autre aventure d'amour, ou l'ont vécue déjà dans un roman "antérieur". Ils jouent parfois un rôle

---

[23] Sur les possibilités de variations, qui semblent explorées dès l'*Odyssée*, voir Létoublon, 1983.

secondaire dans l'intrigue principale, observent et racontent, rendent des services à leurs amis, empêchent le deuil répété du jeune héros d'aller jusqu'au suicide, mais surtout, ils semblent représenter à l'intérieur du roman la pluralité des choix du romancier, et comme dirait Brémond, le champ des "possibles narratifs". Pour récapituler, le type du roman antérieur au roman est représenté dans les *Ephésiaques* par Aigialée et Thelxinoé, dans *Daphnis et Chloé* par Philétas, dans les *Ethiopiques* par Chariclès et surtout Calasiris. Le roman tragique d'un homosexuel est représenté dans les *Ephésiaques* par Hippothoos (mais tout se terminera finalement bien pour lui, jusque dans ses amours) dans *Leucippé et Clitophon* par Clinias et Ménélas (ce dernier personnage présente aussi des caractères du "roman antérieur au roman"). Dans *Daphnis et Chloé*, Gnathon, citadin-parasite et homosexuel qui tombe amoureux de Daphnis le berger (*D. et C.* IV,10-19) en présente une version presque comique.[24] Ce personnage, en tant que type littéraire, semble en effet venir de l'époque alexandrine, des *Caractères* de Théophraste et de la Comédie nouvelle. Plutarque donne ce nom à un parasite dans les *Moralia*, et il se retrouve dans les *Caractères* de La Bruyère:

> Gnathon ne vit que pour soi, et tous les hommes ensemble sont à son égard comme s'ils n'étoient point.

Enfin l'autre roman peut être l'histoire d'un "*pathos erotikon*" très comparable à celui du roman principal: nous avons noté surtout ceux de Cnémon, Thisbé et Nausiclée dans les *Ethiopiques*, et celui de Calligoné et du mauvais garçon byzantin qui l'enlève par erreur dans *Leucippé et Clitophon*, et devient finalement un bon jeune homme rangé. Dans *Daphnis et Chloé*, les deux romans parallèles sont construits en symétrie autour du couple central, sur deux triangles amoureux impliquant deux romans secondaires: le premier triangle

---

24 Winkler (1989,112-114) voit en lui "l'amoureux de convention" par opposition aux amoureux "naturels" que sont Daphnis et Chloé: «In the fashion of New Comedy, from whose milieu Gnathon seems to be drawn, his passionate love is humorously presented in a set speech as overcoming even his passion for food.» (*op.cit.*, 112).

met deux hommes en rivalité pour une femme. Dorcon le bouvier, après avoir tenté d'enlever Chloé sous le masque d'un loup, meurt tué par les pirates qui ont enlevé Daphnis, non sans obtenir un baiser, que Chloé gardera secret. Le deuxième triangle met en scène deux femmes pour un homme, Daphnis. Lycénion, c'est-à-dire "Petite Louve",[25] ne meurt pas, mais reçoit des cadeaux pour ses leçons d'amour, et prépare, non sans ambiguïté, le dénouement.[26] Outre le tableau initial, *Daphnis et Chloé* contient donc plusieurs formes de spécularité: le récit de Philétas sur l'Amour au Jardin, double antérieur de l'histoire qui est en train de se passer, et les récits concernant les loups, mâle et femelle, qui tentent de pénétrer dans le jardin d'amour, lesquels interfèrent avec elle. Comme Chloé garde secret le baiser de Dorcon, Daphnis garde un prudent silence sur son aventure avec Lycénion.

5. *Mensonges*

On trouve encore une autre forme de roman dans le roman avec les histoires mensongères qu'inventent les personnages pour se sauver du danger: Théagène et Chariclée réputés frère et soeur à Memphis auprès d'Arsacé, en Ethiopie pour Hydaspe;[27] Leucippé racontant à sa mère une version de l'irruption du jeune homme dans sa chambre que le lecteur sait parfaitement fausse (la menteuse demande d'ailleurs à Clitophon, dès le lendemain, de l'emmener au plus vite loin de la tutelle maternelle), Anthia inventant pour échapper à la prostitution l'histoire de la maladie dont elle serait atteinte, et en simulant même une crise devant ses "clients" potentiels. Tous les personnages de roman, même la pure Chariclée, mentent ici ou là: Daphnis, l'élève de la Nature, ment lui aussi assez spontanément, mais très rhétoriquement quand même, pour avoir un prétexte pour voir Chloé au milieu de l'hiver — il se demande même si sa fiction

---

[25] Winkler insiste avec raison sur le rôle symbolique des noms propres chez Longus, voir déjà Chalk, 1960, 47.

[26] Sur cette construction, le personnage de Lycénion, son nom et sa symétrie avec Dorcon, et surtout sur le dénouement ambigu, voir Chalk, loc. cit. et Winkler, 1989, 120-122.

[27] Ci-dessus, chapitre VI,4.

va être prise au sérieux — et renonce à son projet, que le hasard favorisera malgré tout. Voici un passage qui me semble très proche du Corneille du *Menteur* ou de *l'Illusion comique*, montrant comment le mensonge, défini comme fiction, comme invention d'un monde possible différent du monde réel, est l'essence même du théâtre :

> Et il se demandait à part lui ce qu'il pourrait dire de plus croyable: "Je suis venu chercher du feu. — Tu n'avais donc pas de voisin plus près de chez toi? — Je viens vous demander du pain. — Mais ta besace est pleine de nourriture." .... Rien de tout cela, se disait-il, qui ne risque d'éveiller des soupçons. Le mieux, c'est de ne rien dire. Je verrai Chloé au début du printemps ... (*D. et C.*,III,6).[28]

Toutes ces histoires peuvent être considérées comme des versions partielles d'une autobiographie mensongère du héros, comme dans l'*Odyssée* Ulysse en forge constamment au fur et à mesure de ses rencontres, si bien que l'on finit par se demander si l'auteur, en limitant assez strictement les épisodes fantastiques ou simplement merveilleux de l'*Odyssée* aux récits insérés chez Alkinoos, n'a pas voulu suggérer que tout le récit fait par Ulysse des années écoulées depuis son départ de Troie est fictif: tout se passe comme si Ulysse ne pouvait rendre compte de la durée écoulée et de la perte de ses compagnons qu'en inventant de glorieuses aventures face à des monstres:[29] Tacite disait à propos des soldats de l'empire romain:

> Vt quis ex longinquo reuenerat, miracula narrabant ... uisa siue ex metu credita. "Plus on revenait de loin, plus on racontait de merveilles: tourmentes furieuses, oiseaux inconnus, monstres marins, êtres ambigus, moitié hommes, moitié bêtes, réalités ou créations de la peur" (*Annales*, II,24, éd. et trad. des Belles Lettres).

et nous avons encore un proverbe analogue: *A beau mentir qui vient de loin.*

---

[28] Sur ce mensonge et de nombreux autres dans ce roman du "naturel" qu'est *D. et C.*, voir la fine analyse de Winkler, 1989, 108.

[29] Cette interprétation était celle de Germain (1954).

Le travestissement est proche du mensonge, et montre que le métier d'acteur s'apparente à celui du romancier: plusieurs des personnages de roman se travestissent, sous la pression des événements (Clitophon sort de prison dans les vêtements de Mélitté) ou dans des jeux qui leur permettent de transgresser les normes sociales auxquelles ils sont habituellement soumis (épisode de la piqûre d'abeille dans *Leucippé et Clitophon*, ci-dessus, chapitre VI,5).

Comme Ulysse, Calasiris se transforme dans une grande partie des *Ethiopiques* en narrateur, racontant à Cnémon le début des amours de Chariclée et de Théagène, jusqu'au moment "actuel" où ils sont en Egypte aux mains des Pâtres de Bessa (livres II à V,1, moment où le récit de Calasiris est interrompu par l'entrée de Nausiclès; le récit reprend, avec un public plus nombreux et arrosé de beuveries, du § 16 à 34, fin du livre V: on est alors parvenu au massacre des pirates décrit en Ouverture, une partie des questions que nous nous posions est résolue). Le retour en arrière donne l'image de l'histoire "réelle", à laquelle nous n'avons pas pu assister directement, et la scène d'ouverture en forme de "fin de partie" est racontée à nouveau par un narrateur qui en explique les mystères (pourquoi les pirates sont morts, pourquoi le navire chargé de butin semble abandonné, pourquoi cette belle jeune fille a tous les attributs d'Artémis...). Mais Calasiris, outre ces dons de narrateur "réaliste" — exceptionnellement perspicace toutefois, et entrecoupant son récit de remarques sur sa durée et la perte de temps qu'il entraîne — montre aussi des dons pour la fiction, par exemple quand il invente pour Chariclès la mise en scène de médecine magique capable selon lui de soigner la maladie de Chariclée, ou quand il joue avec Chariclée à s'inventer une personnalité de mendiant et à se travestir:

> Chariclée se barbouilla le visage avec de la suie et l'enduisit de boue, et elle se mit sur le visage un voile tout rapiécé et sale <...> Calasiris avait roulé le carquois de Chariclée dans de vieilles peaux de mouton et il le portait comme un fardeau... quand il rencontrait quelqu'un, il se courbait plus que ne l'y contraignait son âge et traînait une jambe, et même il y avait des moments où Chariclée le conduisait par la main. Lorsqu'ils eurent achevé de se déguiser, ils se plaisantèrent réciproquement en se disant, pour se taquiner, à quel point le personnage qu'ils jouaient leur allait bien (*Eth.*, VI, 11-12)

Au point que, si Chariclée ne participait au jeu, on mettrait en doute la partie prétendue réelle de ses récits, comme dans l'*Odyssée*. Comment prouver que depuis le début, on ne nous raconte pas que des mensonges? Tel Giono dans *Naissance de l'Odyssée*, tel le Corneille des Comédies, Marivaux ou Pirandello, Héliodore montre ici que le romanesque a partie liée avec le mensonge et le travestissement: comme le théâtre, il procède du goût naturel de l'être humain pour se donner pour ce qu'il n'est pas, et pour faire croire aux illusions qu'il fabrique, et appelle œuvres d'art.

CHAPITRE VIII

LES OBSTACLES DE L'AMOUR

L'amour qui naît, se développe, exige la satisfaction du désir et lui trouve des dérivatifs, s'intensifie avec la rivalité et la jalousie, cherche à s'abriter sous des travestis comme celui de la fraternité, tel est le fil général du roman grec, et c'est à peu de chose près le schéma d'intrigue du récit de Longus, qui donne un peu d'épaisseur temporelle à l'évolution des personnages grâce au cycle des saisons.[1] Les autres romanciers ont tous compliqué l'intrigue romanesque — jusqu'à l'excès, lassant pour le lecteur moderne — en suscitant divers obstacles à l'amour. Les plus extérieurs et les plus constamment répétés sont des conséquences directes du voyage auquel, sauf Longus, tous les romanciers grecs ont cru nécessaire d'astreindre le couple d'amoureux, qui parcourent ainsi inlassablement la Méditerranée et ses rivages à la recherche l'un de l'autre, quittant un endroit précisément au moment où l'autre y parvient le plus souvent. Xénophon d'Ephèse atteint des sommets dans cette frénésie stérile, meublant son récit d'embarquements et de recherche d'un port.[2] Bakhtine commente brillamment ce type de coïncidences:

> ... nous voyons que le "temps des aventuriers" vit, dans le roman, dans un certain état de tension. Un jour, une heure, une minute "plus tôt" ou "plus tard", voilà qui peut toujours être décisif ou fatal (Bakhtine, 1987, 244-248)

1. *Les périls de la mer: tempêtes et pirates*

Le voyage par mer est plein de périls, essentiellement les pirates barbares et les tempêtes, souvent conjugués, les unes sauvant

[1] Reardon, 1971,378-379.
[2] *Id.*, 353-359.

parfois les héros du péril des autres. Par la naïveté enfantine de ses procédés, Xénophon d'Ephèse montre que pirates et tempêtes menacent les héros sitôt qu'ils sont en mer. Mais une fois un port trouvé, ils se heurtent aux brigands terrestres ou aux pirates débarqués à l'affût d'un bon coup: le récit de Clitophon dans le roman d'Achille Tatius décrit longuement une tempête très homérique au début du livre III.[3] En voici le début:

> Le troisième jour de notre voyage, voici que le beau temps cesse et que soudain le ciel se couvre d'une obscurité profonde, tandis que disparaît la lumière du jour. Il se lève, de la mer, un vent qui frappe le navire en face ... (*L. et C.*, III,1).

Il laisse au bout de quatre pages de description (force des vagues, abandon de la cargaison, puis du navire) Leucippé et Clitophon à cheval sur la pièce de proue, tels un Ulysse qui aurait avec lui sa bien-aimée.[4] Ils débarquent à Péluse, sur la côte d'Egypte, pour tomber aux mains des brigands du Nil.

Sur ce point encore, la subtilité d'Héliodore l'emporte sur ses rivaux: son récit commence par un tableau de piraterie, vu par des brigands, montrant peut-être ironiquement qu'il donne à son lecteur son plat préféré dès l'entrée:[5]

> ... Le Destin avait disposé, sur ce petit espace, mille tableaux: vin souillé de sang, festin terminé en carnage, meurtres et beuveries, libations à côté des assassinés, tel était le spectacle offert aux brigands égyptiens. Les brigands regardaient tout cela, du haut de la colline, mais sans pouvoir comprendre cette scène; ils avaient bien les victimes, mais ne voyaient nulle part les vainqueurs; il y avait bien une victoire évidente et totale, mais le butin n'avait pas été touché... (*Eth.*,I,1)

---

3 On pense évidemment à la tempête à la suite de laquelle Ulysse débarque sur la côte de Phéacie, dans l'*Odyssée,* racontée par le narrateur de premier plan au chant V, par Ulysse lui-même au chant VII.

4 Comparer *L. et C.*,III, 5, «Lorsque le navire se brisa, une divinité favorable nous conserva la partie de la proue où nous étions installés, Leucippé et moi, et sur laquelle nous fûmes entraînés par la mer» et *Od.,* V, 370-371 : «c'est ainsi que la mer sema les longues poutres. Ulysse alors monta sur l'une et l'enfourcha comme un cheval de course ...»

Le roman commence comme un concentré de roman, comme la quintessence du genre si l'on veut, et d'une manière beaucoup plus intéressante pour le lecteur, parce que sa curiosité est piquée, que dans les descriptions d'œuvres d'art par lesquels commencent Longus et Achille Tatius.

Les brigands égyptiens, bien sûr, vont s'emparer de ce butin préparé par autrui, mais

> ... sur ces entrefaites survint une autre troupe de brigands...; lorsque les premiers les aperçurent, ils ne tentèrent pas de combattre et ne ramassèrent pas leur butin, mais ... se mirent à fuir aussi vite qu'ils pouvaient courir (I,3).

Héliodore montre ainsi que pour les héros, la meilleure défense contre pirates et brigands est de les laisser s'entretuer ou se mettre en fuite réciproquement. La sophistication de cette "ouverture" n'empêche au demeurant nullement Héliodore de se livrer au classique récit de l'attaque de pirates par mer au livre V, 24.

Chez Chariton aussi l'épisode de piraterie est introduit d'une manière assez sophistiquée puisque c'est d'un pillage de tombe qu'il s'agit — et le pirate Théron est d'ailleurs assez ennuyé, terrorisé même au début — de découvrir que la morte est vivante:

> Il y avait en effet un certain Théron, fort méchant homme, qui naviguait sur la mer, plein de mauvaises intentions et avec un équipage de pirates, pour attaquer les ports. Sous couleur de transport, il avait formé une entreprise de piraterie et, se trouvant par hasard assister aux funérailles, avait vu tout cet or.

La manière dont Chariton introduit ce pirate se transformant à l'occasion en brigand terrestre montre bien que dans son idée au moins, le *topos* de la piraterie est renouvelé. Un pillage de tombe assez comparable chez Xénophon d'Ephèse montre pourtant que ce thème lui-même était un *topos*.[6]

---

[6] Qui en est l'inventeur? cela dépend évidemment de la chronologie adoptée. Sur ce point nous aurions tendance à attribuer à Chariton l'invention du *topos*, et à conclure que Xénophon imite, ce qui s'accorde avec les conclusions modernes de la critique (Chariton peut-être antérieur à l'ère chrétienne, Xénophon: deuxième siècle

On se dira que les pirates, au moins, n'ont rien à faire dans la Pastorale: mais ils sont sans doute un ingrédient tellement nécessaire au romanesque que Longus les y introduit, assez artificiellement, il faut bien le dire:

> Mais lorsque l'automne fut dans son plein, ... des pirates tyriens, montés sur une barque carienne pour que l'on ne vît pas qu'ils n'étaient pas des Grecs, abordèrent sur la côte, en pleine campagne, descendirent, armés de grands coutelas et de cuirasses, et enlevèrent tout ce qui leur tombait sous la main: vin parfumé, froment en quantité, miel en rayon; ils emportèrent aussi quelques bœufs au troupeau de Dorcon. Ils prirent aussi Daphnis qui se promenait au bord de la mer (*D. et C.*, I, 28).

Daphnis en réchappera — grâce à l'astuce de Chloé — et même les bœufs regagneront le rivage à la nage. Mais le pauvre Dorcon, frappé à mort par les pirates, montre à quel danger est exposé le héros (voir aussi Chariton, III, 10, IV,1). Quant aux héroïnes, en général, elles ont à craindre d'être vendues comme esclaves, cruellement frappées ou violées par les pirates: Callirhoé revoit la lumière du jour pour être vendue comme esclave par Théron, alors que de leur côté, Chéréas et son ami Polycharme sont vendus au satrape de Carie Mithridate. Chez Achille Tatius, Clitophon croit voir les pirates décapiter Leucippé:

> ... ils firent mettre la jeune fille debout sur le pont arrière, les deux bras attachés, et l'un d'eux nous cria d'une voix formidable: "voilà l'enjeu que vous réclamez", et à ces mots, il lui coupe la tête et jette le reste du corps dans la mer...(*L. et C.*,V,7).

Les pirates apparaissent donc comme un thème obligé du roman. Les romanciers ont si bien conscience de l'artificialité de leurs procédés qu'ils le font parfois remarquer par les personnages : Chariclée (*Eth.*, I,8) sur le ton de la plainte tragique:

> "Etre privés de nos proches, avoir été pris par des pirates, avoir couru les mille dangers de la mer, avoir été capturée, une seconde

---

après J.C.). Rohde, se fondant sur d'autre critères, purement internes, pensait au contraire que le roman de Chariton était le plus tardif du corpus.

> fois, par des brigands, sur terre, et s'attendre à des épreuves encore plus cruelles que celles que nous avons subies! Quand donc (Apollon) t'arrêteras-tu ?"

ou plus spirituellement Clitophon, qui trouve chez Achille Tatius que les temps morts, pourtant fort rares, dans les coups du sort et dans la narration pourraient être mis à profit si Leucippé était plus accommodante:

> "Jusqu'à quand, disais-je, allons-nous nous priver des rites d'Aphrodite? Ne vois-tu pas tout ce qui nous est arrivé d'extraordinaire ? Naufrages, brigands, sacrifices, massacres ! Aussi, tant que la Fortune nous laisse en repos, profitons de l'occasion ..." (*L. et C.*, IV,1).

On notera aussi l'intervention de Chariton-narrateur au début de son livre VIII (le dernier du roman),1:

> Je pense que le dernier livre sera agréable aux lecteurs, car il leur fera oublier les tristes aventures des premiers. Ce ne sont plus piraterie, esclavage, procès, combats, tentatives de suicide, guerre et captivité, mais maintenant amours permises et mariages légitimes.

Ainsi, les romanciers grecs utilisent déjà ou encore le thème si romanesque du pirate,[7] mais dans les meilleurs des cas, ils s'en moquent. Rien d'étonnant à ce que le thème se retrouve au dix-huitième siècle (les pirates restant à cette époque avec la tempête le danger de la mer). Dans la *Grecque moderne,* on voit combien il est devenu un accessoire du roman, une des péripéties qui lui donnent du piment mais n'en sont nullement l'essentiel: plus le roman devient psychologique, plus il a tendance à rejeter les éléments purement événementiels comme des pièces du décor.

On retrouvera toutefois les pirates un peu plus loin, car le roman grec montre qu'ils sont parfois devenus une métaphore. Mais dans leur quête de l'amour et du bonheur, les héros de roman rencontrent bien d'autres difficultés, plus graves encore que les

---

[7] Il se rencontre déjà chez Homère, voir les passages cités et commentés par Ormerod, 1987. Et encore de nos jours, voir les aventures de Tintin, de Peter Pan ou les références plus littéraires à Stevenson, Monfreid ou Conrad.

hasards de la mer parce qu'elles se trouvent en eux et donc les suivent constamment.

2. *Fatale beauté ...*

Leur beauté, qui les lie l'un à l'autre au premier regard, ne peut manquer de susciter l'admiration universelle, mais aussi le désir de tous les Méchants.[8] La beauté de l'héroïne, «piège permanent contre la pudeur» (*Eth.*, X,7,7,) l'expose particulièrement, parce qu'elle craint pour sa chasteté plus que pour sa vie. Si les foules la prennent pour une déesse, les individus mâles, ou tombent éperdument amoureux d'elle, ou voient le prix qu'ils peuvent tirer de sa beauté (Théron voyant Callirhoé la vend à l'intendant de Dionysios, Léonas; Anthia est vendue comme prostituée à Tarente), et les femmes en sont jalouses, jusqu'au moment, si elles sont bonnes, où la beauté de son âme fait d'elles ses amies (cas dans les *Ethiopiques*, de Rodogune et la reine Statira). Callirhoé est aimée à Syracuse de Chéréas, mais aussi de tous les jeunes gens qui lui font la cour et complotent contre ce mariage, ensuite tout autant de Dionysios, de Mithridate le satrape de Carie, de Pharnace, satrape d'Ionie, jusqu'au Grand Roi à Babylone, juge suprême. Chaque étape de son voyage lui acquiert un nouveau cœur. Leucippé est aimée de Clitophon dès qu'il l'aperçoit, mais produit un effet comparable sur le commandant Charmidès qui les sauve des brigands:

> Nous, nous avions les yeux fixés sur l'animal [un hippopotame] , mais le commandant les tenait sur Leucippé, et aussitôt il fut pris (*L. et C.*, IV,3)

sur Chaeréas qui la guérit de sa folie (voir ci-dessus; chapitre VI, sur le premier regard et la blessure d'amour):

---

[8] Sur le manichéisme du roman grec, voir ci-dessus. Il s'explique peut-être par les goûts d'un public inférieur socialement à celui de l'épopée ou du théâtre classique — encore que je ne puisse croire que ces romans aient été lus par tous comme des "romans de gare", comme certains critiques modernes le suggèrent.

> Chaeréas, depuis longtemps, était en secret amoureux de Leucippé et c'est pour cela qu'il nous avait révélé l'histoire de la drogue. (*L. et C.* V,3)

sur Thersandre, le mari de Mélitté:

> Thersandre, en voyant sa beauté, d'un seul coup d'œil, aussi rapide qu'un éclair ... lui consacra toute son âme et demeura interdit à la contempler... (VI,6).

La beauté de Chariclée lui attire l'admiration des Delphiens, des Egytiens et Ethiopiens qui la voient, l'amour de Théagène bien sûr, mais aussi de Thyamis, chef des brigands égyptiens du delta, d'un marchand phénicien qui l'a vue à Delphes et la demande en mariage à Calasiris (V,19-20), du chef pirate Trachinios qui guette le navire phénicien:

> "je suis amoureux d'elle à la folie, pour l'avoir vue une fois"(*Eth.*, V,20),

de son lieutenant Péloros:

> à cette vue, naturellement, Péloros prend feu, en proie à la fois au désir et à la jalousie (V,31)

d'Achéménès, serviteur d'Arsacè, et par "contagion", du satrape d'Egypte Oroondatès, mari d'Arsacé: il n'a même pas besoin de voir Chariclée, c'est en entendant Achéménès la décrire qu'il tombe amoureux.[9] On pourrait penser que l'héroïne est à l'abri de la concupiscence quand elle enfermée, mais Chariclée enfermée par Arsacé montre qu'il n'en est rien: Achéménès, malgré une maladie oculaire qui semble chronique, tombe aussi vivement amoureux d'elle en l'épiant à travers un trou de serrure (V,15) que ceux qui

---

[9] Je n'ai pas rencontré dans les romans grecs le *topos* moderne de l'amour déclenché par la contemplation d'un portrait qui se rencontre dans la *Grecque moderne*, p.74 (Cf. la Table thématique, Sgard, 1988,58 avec le parallèle dans l'*Histoire de Marguerite d'Anjou*). Mais cet épisode où Achéménès, lui-même déjà touché par l'amour, déclenche involontairement l'amour de son maître pour Chariclée, en pourrait être la source: je le compterais parmi les trouvailles d'Héliodore, si je ne pensais qu'il vient probablement de l'Histoire de Panthée dans la *Cyropédie* de Xénophon.

la voient en liberté; Calasiris note de son côté que la solitude n'est pas une garantie,

> "et la beauté de Chariclée, malgré la solitude où nous étions, n'était pas sans lui attirer des ennuis" (V,19),

et en Ethiopie, la reine Persinna, avant de savoir qu'elle est sa fille, devine les malheurs que ne peut manquer d'attirer pareille beauté à celle qui la possède (X,7).

La beauté du héros fait peut-être statistiquement moins de victimes, mais les femmes et les homosexuels sont peut-être encore plus dangereux, sauf la bergère Lycénion qui se contente d'initier Daphnis à l'amour en échange de quelques cadeaux, en acceptant le secret de relations d'ailleurs sans lendemain. Arsacé pour Théagène, Mélitté pour Clitophon, Manto pour Habrocomès, sont redoutables, ainsi que l'affreux pirate Corymbos, follement amoureux du trop beau héros des *Ephésiaques*.

Ainsi, la beauté des héros leur attire sans arrêt de ces malheurs dont le roman est friand. Les comparses sympathiques le remarquent parfois, mais le plus souvent le commentaire vient de l'héroïne:

> pendant que j'étais là-bas, Thyamis, lui aussi, a été amené à concevoir une passion pour moi, à cause de cette beauté qui paraît bien m'avoir été donnée pour mon malheur... (*Eth.*, VI,9).

La forme la plus topique du thème semble toutefois être l'apostrophe (voir chapitre VIII,2 et chapitre X,2). Or si le roman français baroque reprend le procédé le plus artificiel, il me semble que Prévost, qui imite tous les romans grecs en faisant tous les hommes rencontrés par Théophé amoureux d'elle et se distingue par l'exception du narrateur, chez lequel l'amour ne naît qu'après coup, imite sur ce point particulier plutôt Héliodore, peut-être par réaction contre les excès du roman baroque dans l'usage de l'apostrophe: c'est la beauté de Théophé qui lui attire tous ses "malheurs", mais Prévost ne rapporte ses aventures que dans les

récits que Théophé en a faits au narrateur-héros,[10] qui a lui-même quelques soupçons sur l'apparence de simplicité de son style, indice possible d'une habile préméditation.[11] Quand le narrateur rapporte des plaintes de Théophé au discours direct, elles portent toujours sur la constance de ses malheurs, sans se rattacher explicitement à la beauté qui les entraîne.[12].

3. *Les amants de Vérone*

L'impossibilité d'une union heureuse du couple amoureux vient souvent de leur famille:[13] chez Chariton, Chéréas et Callirhoé semblent faits l'un pour l'autre, mais leurs familles sont rivales:

> Son père était Ariston qui, à Syracuse, ne le cédait qu'à Hermocrate. Entre eux existait une inimitié politique telle qu'ils auraient préféré s'allier à n'importe qui plutôt que de s'allier entre eux. *(C. et C.,* I,1)

On prévoit en frémissant une suite shakespearienne: mais les familles antiques de Sicile sont plus sages que Montaigus et Capulets et le mariage a lieu dès la troisième page: le premier roman que l'on attendait nous est dérobé, peut-être parce qu'il était trop

---

[10] En particulier le grand récit inséré, au discours direct mais sans aucun signe de ponctuation marquant le changement de voix, pp.19 à 28 de l'édition de 1982: dès qu'elle se trouve seule à quinze ans «dans une ville où [elle] ne connaissai[t] personne», Théophé exposée aux regards suscite l'admiration et le désir, ou l'appât du gain, puis en particulier les désirs du bacha Cheriber, du jeune Turc amant de son amie, «qui ne [l'] avai[t] vue qu'un instant à la lueur d'une bougie». Mais sa "simplicité", spontanée ou simulée, l'empêche de développer le commentaire sur la fatalité de sa beauté auquel les héroïnes grecques de l'Antiquité se livrent.

[11] *Ibid.*, 29: «Plus je lui avais reconnu d'esprit, plus je lui soupçonnai d'adresse» (Sgard, 1968, 434). Le thème de la duplicité et du discours qui peut masquer la pensée est lui-même un *topos* ici, peut-être encore hérité des Grecs. Si la maxime générale en est un indice on remarquera celle-ci: «et le soin qu'elle avait eu plusieurs fois de me faire remarquer sa simplicité était précisément ce qui me la rendait suspecte. Aujourd'hui comme du temps des anciens, la bonne foi grecque est un proverbe ironique.»

[12] Par ex. p.51 au discours direct, "Quoi? vous avez besoin d'explications pour concevoir que je sois la personne la plus malheureuse de mon sexe?", au discours indirect: «Elle me répondit que personne n'était plus à plaindre qu'elle, et que le discours que je lui tenais était précisément le malheur auquel elle s'était attendue.»

[13] Sur la famille des héros et les stratégies matrimoniales, voir ci-dessus, chapitres II,1.2 et III,2.1.

attendu, comme si le narrateur jouait avec les attentes du lecteur. Chez Achille Tatius, la famille de Clitophon a prévu de marier le jeune homme à sa demi-soeur Calligoné, et ce sont les vicissitudes politiques de Byzance où elles habitent qui amènent chez lui à Tyr sa tante et sa cousine Leucippé. L'amour entre Leucippé et Clitophon va contre les plans de toute la famille. Clitophon finit par enlever sa cousine, tandis que —heureusement!— Calligoné elle aussi est enlevée par un jeune Byzantin, Callisthénès, qui la prend pour Leucippé, mais s'éprend d'elle et l'épousera aussi. Dans *Daphnis et Chloé*, la pauvreté du jeune homme est un obstacle au mariage aux yeux des parents adoptifs de la jeune fille, qui veulent pour Chloé un meilleur parti. Dorcon aussi affirme à Chloé qu'il est supérieur à Daphnis dans ce que l'on pourrait appeler l'"échelle sociale" des bergers, parce qu'il a un troupeau (de vaches!) hiérarchiquement supérieur. Mais ensuite, c'est au contraire parce que Daphnis a retrouvé sa famille et son identité que Chloé n'est plus digne de lui, aux yeux de ses parents adoptifs. Le père adoptif de Chloé, Dryas, se résout alors à parler:

> "Regardez ces objets et cherchez les parents de la jeune fille pour le cas où peut-être, elle serait un parti digne de Daphnis" (*D. et C.*, IV,30).

Dans les *Ethiopiques,* jamais l'énigme de l'identité de Chariclée ne paraît un obstacle explicite au mariage, mais on a l'impression qu'elle-même a besoin de savoir qui elle est pour mériter pleinement son Théagène.

Dans plusieurs cas, un autre mariage empêche celui des héros: toute l'intrigue de Chariton est bâtie autour du remariage de Callirhoé, croyant Chéréas mort, avec Dionysios, de même que Clitophon accepte à son cœur défendant d'épouser Mélitté parce qu'il croit Leucippé morte. Théagène est courtisé par Arsacé parce que Chariclée est censée être sa sœur. Le (re)mariage d'un des héros avec un ou une autre n'est jamais de sa part une infidélité ou un oubli, mais provient toujours de ce qu'il croit l'autre disparu(e) pour toujours. Là encore les procédés sont topiques: on reçoit une fausse nouvelle de sa mort, par suite d'une intrigue concertée du camp ennemi ou par l'ironie du sort: ainsi Callirhoé voit en songe

Chéréas vivant, elle pousse un cri qui dévoile son secret à Dionysios, d'où une intrigue de Phocas, intendant de Dionysios (*Ch. et C.*, III,7-10, jusqu'au deuil de Callirhoé: Dionysios lui permet de faire des funérailles à son premier mari et de lui dresser un tombeau, croyant le lui faire ainsi oublier). Ou bien on a affaire à une fausse mort de l'héroïne, un des thèmes favoris du roman antique[14]. Dans plusieurs cas, le héros croit voir son amie mise à mort, mais il y a erreur sur la personne : dans les *Ethiopiques,* Thyamis tue Thisbé en croyant tuer Chariclée par jalousie amoureuse (I,30). Chez Achille Tatius on a vu que les pirates décapitent en mer, à la vue de Clitophon, une jeune fille en lui faisant croire qu'il s'agit de Leucippé. Encore plus spectaculaire — pour le héros du moins — est la mort de Leucippé au livre III,15, puisqu'il assiste au sacrifice de la jeune fille et voit les brigands dévorer ses entrailles.[15]

4. *Sans arrêt, je mène ton deuil*

A son habitude, Achille Tatius se livre dans son roman à un commentaire réflexif sur l'artificialité du procédé de la fausse mort de l'héroïne en prêtant à Clitophon des lamentations baroques d'assez mauvais goût sur son caractère répétitif:

> "Hélas ! Leucippé, combien de fois la mort t'a-t-elle enlevé à moi! Ai-je jamais cessé de te pleurer ? Sans arrêt, je mène ton deuil, tellement tes morts se succèdent avec rapidité! Lors de tes fausses morts, autrefois, j'avais au moins quelque consolation; la première, j'avais tout ton corps, la seconde aussi, même si je croyais ne pas avoir ta tête pour t'ensevelir." (*L. et C.*, VII,5).

L'incrédulité ironique de son ami Clinias, censé le consoler, introduit le point de vue détaché du lecteur:

> "Qui sait si elle ne reviendra pas à la vie ? Est-ce qu'elle n'est pas morte souvent, et souvent ressuscitée ?"

---

[14] Molinié, *op.cit.,* 261-278.

[15] Passage cité ci-dessus, chapitre III, 1.5.

Dans les *Ephésiaques,* Anthia absorbe un poison qui la laisse en état de mort apparente.[16] C'est chez Chariton que la fausse mort de l'héroïne reçoit à mon sens le traitement le plus brillant et la meilleure intégration dans l'intrigue: Callirhoé "meurt" au début du roman (I,4-5) d'un coup de pied que lui donne son jeune époux, abusé par la colère et la jalousie à cause de la mise en scène organisée par un rival en amour. Alors que Leucippé, seulement mise en bière, "ressuscite" presque immédiatement après que l'on ait eu la description de ses entrailles mangées par les brigands,[17] Callirhoé, crue morte de tout Syracuse, reçoit des funérailles officielles et ne se "réveille" qu'à l'intérieur de sa tombe (I,8), précisément tandis que les pirates sont en train de violer sa sépulture. Ce thème de la tombe pour un être vivant, déjà abordé à propos de la tombe comme espace romanesque (voir ci-dessus, chapitre III,1.5) est mis en valeur par la symétrie: croyant que Chéréas a péri avec l'équipage de la trière syracusaine venue à sa recherche, Callirhoé est poussée par Dionysios qui voudrait qu'elle cesse de penser à son premier mari, à lui faire de splendides funérailles et à lui dresser un tombeau: elle fait construire à Milet ce tombeau vide à l'image de celui qu'elle avait occupé, vivante, à Syracuse (IV,1-2); et elle embrasse la statue de Chéréas en commentant cette symétrie à la manière des rhéteurs et sophistes :

> "Tu m'as ensevelie, le premier, à Syracuse, et moi, je t'ensevelis, à mon tour, à Milet. Car nos malheurs ne sont pas seulement grands. Ils sont aussi incroyables: nous nous sommes ensevelis réciproquement. Mais aucun de nous ne possède le cadavre de l'autre."

Qu'il s'agisse ici d'un *topos,* même si Chariton en est l'inventeur et même s'il l'intègre habilement dans son roman, j'en vois le signe chez Xénophon d'Ephèse: Anthia subit une fausse mort, est enterrée

---

[16] Selon le résumé des *Babyloniaques* par Photius, le thème se trouvait déjà chez Jamblique: il s'agit donc bien d'un *topos.*

[17] *L. et C.,* III,18: «[Ménélas] entrouvrit le cercueil et Leucippé en sortit, vision horrible, ô dieux, vision d'épouvante! Son ventre était béant, tout entier, et vidé de ses entrailles; elle s'abattit sur moi, m'enlaça étroitement ...»: on comprend au paragraphe suivant comment Ménélas a trompé les brigands grâce à un stratagème de théâtre, III,20-21.

vivante, et sa sépulture est violée par des brigands (III,5-9). Ce *topos* rejoint celui de la caverne et du tombeau (ci-dessus, chapitre III,1.5). Si Prévost avait lu Chariton, on conclurait sans doute qu'il y a puisé son goût funèbre pour les tombeaux ou cavernes à l'intérieur desquelles vit une femme enterrée vivante.[18] Mais Chariton n'était pas disponible directement de son temps, il a plus probablement lu Héliodore, peut-être Xénophon d'Ephèse. De toute manière, le thème de la femme enterrée vivante, chez Chariton même, vient de plus haut, probablement de l'*Antigone* de Sophocle.[19] D'autre part, Héliodore décrit la vie souterraine de Chariclée dans la caverne où Thyamis l'a mise à l'abri (caverne elle-même située dans une île qui prendra feu entièrement). La voix de Chariclée parvient tellement affaiblie à Théagène que, ayant vu à l'entrée de la caverne le cadavre de Thisbé, tuée à la place de Chariclée, il croit entendre la voix de son fantôme (*Eth.*, I,29-30). Cet épisode a pu trouver dans l'imagination funèbre de Prévost des résonances, en s'associant à des événements vécus par lui. J. Sgard cite un passage autobiographique troublant du *Pour et le Contre*:[20]

> La malheureuse fin d'un engagement trop tendre me conduisit enfin au Tombeau ; c'est le nom que je donne à l'Ordre respectable où j'allai m'ensevelir ... si bien mort que mes amis ignorèrent ce que j'étais devenu.

On évoquera encore l'épisode des *Ethiopiques* (VI,15) au cours duquel on assiste avec les héros à une scène de magie noire: par ses incantations, une vieille égyptienne réussit à ressusciter provisoirement son fils mort. On pense aussi à l'épisode de la *Vie d'Apollonius de Tyr*, roman qui a eu un énorme succès au Moyen Age, dans lequel le héros croit son épouse morte et la confie à la mer dans un cercueil de bois.

---

[18] Sgard, 1968, 101-102 à propos de Renoncour dans la crypte romaine, vivant avec le portrait de Sélima «dans toutes sa beauté». «Peretti, lui, descend dans le tombeau où son épouse avait été renfermée. Prévost attribue ainsi à une histoire rapportée ce que la prudence ou le bon goût l'empêchent d'évoquer directement dans l'intrigue principale» (comme on pense au parallèle entre Renoncour et Habrocomès, Peretti et Aigialée!).

[19] Voir chapitre III, 1.6.

[20] J. Sgard, 1968, 85.

Un récit inséré dans les *Ephésiaques* V,6-12, manifeste par une sorte de contre-thème l'importance du *topos* de la femme enterrée vivante: Habrocomès, désespéré parce qu'il croit avoir perdu Anthia pour toujours, trouve refuge en Sicile chez le vieux pêcheur Aigialée, qui est un peu comme le Philétas de Longus un "ex-héros de roman"; il raconte son histoire à Habrocomès:[21] le corps embaumé de la femme aimée, à qui il parle comme si elle vivait encore, inverse véritablement le thème de l'enterrée vivante: le roman grec dans cette exploitation de l'antithèse entre vie et mort, particulièrement la mort injuste d'une jeune fille en pleine beauté, préfigure les thèmes baroques, mais aussi le thème si cher à Prévost. On songe aussi à Baudelaire, et à ses

divans profonds comme des tombeaux.

L'imaginaire de la mort et de la tombe ou du cercueil se lie visiblement dans le roman grec — et aussi dans la *Grecque moderne* — à celui de la prison et de la servitude [22]: la symétrie établie par Chariton le montre bien,

> Callirhoé donc ensevelissait Chéréas à Milet tandis que, en Carie, Chéréas travaillait, enchaîné (*Ch. et C.*, IV,2).

Les héros vont l'un et l'autre plusieurs fois en prison au cours du roman, comme Leucippé et Clitophon chez Achille Tatius; on pense aussi à Chariclée et Théagène prisonniers chez Arsacé. Callirhoé compare souvent les diverses sortes de prison qu'elle expérimente : pendant le voyage en mer sur le navire de Théron,

> "Comme il valait mieux pour moi demeurer couchée morte dans la tombe" (I,11),

> Mais elle considérait qu'il valait mieux pour elle être vendue ..., dans son désir d'être délivrée des pirates" (I,13),

après la vente à l'intendant de Dionysios:

---

21 Passage cité chapitre III, 1.5.

22 Sur l'espace de la prison, voir chapitre III, 1.4.

> "Voici, disait-elle, un autre tombeau, où m'a enfermée Théron, et beaucoup plus solitaire que l'autre."(I,15)

La tombe et la prison sont romanesques parce qu'ils sont des obstacles à la réalisation des rêves des héros, bien sûr, mais aussi parce qu'ils donnent à rêver aux narrateurs et aux lecteurs, qui sont un peu tous comme Clitophon devant la chambre funéraire et nuptiale à la fois du vieux pêcheur amoureux de sa momie: l'étonnement se teinte de curiosité perverse. Que la morte vivante ait des connotations érotiques peut se montrer grâce au roman "noir" et fantastique; pour la prison, on pensera à l'Albertine de Proust. Mais le fantasme érotique déclenché par une prisonnière est déjà explicite dans *les Ethiopiques* où l'on voit la "maladie d'amour" naître de l'observation de Chariclée prisonnière à travers un trou de serrure (passage déjà mentionné), et en général, dans tous les épisodes des romans grecs où les méchants se délectent du spectacle des infortunés héros.

5. *Cette jeune fille qui a pris tant de soin de conserver sa vertu*

Enfin, quand apparemment aucun rival, aucun tombeau, aucune prison ne semble empêcher le bonheur des héros et leur union, c'est le rôle de leur exigence de pureté et de chasteté, en particulier chez l'héroïne: on a déjà cité le commentaire de Clitophon sur l'utilisation qui pourrait être faite des répits dans leurs malheurs. Dans le même roman, un récit mythologique inséré, de caractère symbolique, suggère qu'il s'agit d'une rivalité entre Aphrodite et Artémis: une jeune fille nommée Rhodopis aimait la chasse et s'était consacrée par serment à la déesse vierge Artémis. Jalouse, Aphrodite la fit s'éprendre du beau chasseur Euthynicos, lui aussi consacré à Artémis. Artémis transforma Rhodopis en source à l'endroit même où elle avait perdu sa virginité. On l'appelle l'Eau du Styx.

Ainsi, l'héroïne est à la fois le lieu et l'enjeu d'une lutte entre le désir amoureux symbolisé par Aphrodite et l'exigence de pureté symbolisée par Artémis. Le mariage permet seul de concilier ces forces antagonistes, et le roman est constitué par le récit de cette lutte intérieure. Dans deux romans, l'héroïne est montrée dès le

début comme consacrée à Artémis, jusque dans son costume, qui la fait l'image de la déesse, chez Xénophon d'Ephèse et dans les *Ethiopiques* .[23]

Théagène et Chariclée, en bons adorateurs de la déesse chaste Artémis, ont d'abord résisté à l'idée même d'être amoureux, idée qui semble faire "horreur" à Théagène:

> Il affirma, avec force serments, qu'il n'avait jamais eu de relations avec aucune femme, qu'il les avait toujours repoussées avec horreur, ainsi que tout mariage et toute aventure amoureuse... Et en disant cela, il pleurait, prouvant que c'était bien malgré lui qu'il était vaincu par la jeune fille (IV,17).

aussi bien qu'à Chariclée, du moins à ce que l'on dit:

> "Je sais bien qu'elle est fort austère, et qu'elle ne se laisse pas aisément entraîner à l'amour, qu'elle méprise Aphrodite et le mariage, et jusqu'à leur nom même" (*ibid.*)

Calasiris est obligé de se livrer à un véritable plaidoyer, très rhétorique, pour les amener tous deux à reconnaître que les symptômes dont ils souffrent sont l'amour, et peuvent se soigner.

De fait, à part chez Chariton et Xénophon d'Ephèse, toutes les héroïnes restent chastes jusqu'au dénouement et au mariage.et les deux héroïnes mariées sont d'une entière fidélité à leur mari, n'acceptant dans un cas un autre mariage que dans la nécessité absolue et parce qu'elle croit son premier mari mort:Callirhoé, à peine mariée, est enceinte, remariée avec Dionysios deux mois après et mère au septième mois après ce deuxième mariage: Chariton fait de Callirhoé une dévote d'Aphrodite, non d'Artémis. Le mariage et sa suite logique, la grossesse, sont habilement exploités dans l'intrigue. Xénophon d'Ephèse semble au contraire, marier Habrocomès et Anthia (*Ephésiaques,* I,9,1) pour le plaisir de les montrer à nouveau ensemble au milieu de la liesse publique, et Reardon interprète sévèrement ce mariage comme un "gaspillage narratif". Mais à mon sens, cela lui permet aussi d'évoquer l'unique

---

[23] Sur le costume d'Artémis d'Anthia et de Chariclée, voir Rohde, op. cit., 392.

nuit d'amour[24] qu'ils connurent avant d'être livré aux périls de la mer et des pirates:

> ils se reposèrent enlacés et, pour la première fois, goûtèrent les plaisirs d'Aphrodite; et toute la nuit, ce fut entre eux rivalité à qui montrerait plus d'ardeur amoureuse.
>
> Au matin, nos jeunes époux se lèvent, bien plus heureux et confiants, après s'être donné l'un à l'autre le bonheur si longtemps désiré. La vie ne leur semble que fête et festins; dès ce moment, ils ont oublié les prédictions de l'oracle. Mais le Destin, lui, n'a pas oublié, et le dieu veille, qui a pris ces décisions redoutables. Bientôt les pères des deux jeunes gens jugent le moment venu de faire voyager leurs enfants, ainsi qu'ils l'ont résolu ... (*Eph.*, I, 9-10)

Ne faut-il pas penser que le souvenir de ce bonheur, même bref, est ce qui pousse par la suite le jeune couple à se réunir envers et contre tout, et ce qui donne à chacun d'eux la force de patienter? C'est ce que semble dire au moins la fin du roman:

> "ô mon mari, mon maître, je t'ai donc enfin retrouvé après tant de courses errantes et sur mer et sur terre, après avoir échappé aux menaces des bandits, aux embûches des écumeurs de mer, aux outrages des trafiquants de femmes, à la prison, aux fosses, aux entraves, au poison, au tombeau...." (*Eph.*,V,14).

Les autres héroïnes restent chastes jusqu'au mariage — même si, dans le cas de Chloé, on a parfois l'impression qu'elle souhaiterait vivement un dénouement plus rapide, comme si le narrateur ne donnait à Daphnis des scrupules que pour prolonger son récit. Chez Achille Tatius, on assiste à un curieux renversement de l'attitude de l'héroïne: Leucippé a été compromise, sa mère ayant découvert Clitophon dans sa chambre la nuit, ce qui oblige le jeune homme à l'enlever. Clitophon n'était nullement entré dans sa chambre, et, quelques minutes plus tard, jusque dans son lit, contre sa volonté. Pourtant, elle reste vierge envers et contre tout, ou tous,

---

[24] Le texte cité ici montre l'ambiguïté de Xénophon sur ce point: il ne"raconte" qu'une nuit, et le matin qui la suit. Le "bientôt" qui introduit la décision familiale d'éloigner d'Ephèse Habrocomès et Anthia signifie-t-il que plusieurs jours — et plusieurs nuits — similaires se sont écoulés (durée itérative): le bonheur ne se raconte pas, surtout quand il se répète.

et résiste même au désir de Clitophon. Sans doute S. Bartsch (1989, 90-93) a-t-elle raison d'attribuer un rôle capital dans ce revirement au rêve prémonitoire fait par la jeune fille, rêve qui lui enjoint de rester chaste jusqu'au mariage (alors qu'un rêve parallèle annonce à Clitophon ses relations amoureuses avec Mélitté). Chez Héliodore aussi, le stratagème inventé par Calasiris aboutit à l'enlèvement de Chariclée par Théagène, ce qui ne les empêche pas de rester chastes. La virginité de l'héroïne est si essentielle à l'intrigue que dans deux cas, elle est en quelque sorte "prouvée" dans une épreuve à caractère juridique et religieux. Chez Achille Tatius, dans le procès intenté par Thersandre, Leucippé doit subir l'épreuve de la grotte de la Syrinx, alors que Mélitté subira celle de la grotte de l'eau du Styx: la grotte de la Syrinx prouve la virginité, celle du Styx distingue le faux serment du vrai, et dans le roman l'eau ne monte pas plus dans un cas que dans l'autre, donc Leucippé est vierge et Mélitté n'a pas menti (VIII,13-14). Chez Héliodore, l'ironie constante dans le roman fait que quand les héros touchent enfin au terme de leur voyage, en Ethiopie, leur virginité préservée à si grand peine fait d'eux de parfaites victimes pour un sacrifice humain:

> "tu sais que la loi veut que l'on offre une victime masculine au soleil et une victime féminine à la lune" (X,7)

explique le roi Hydaspe à sa femme, prise de pitié pour Chariclée qui ressemble beaucoup à l'enfant qu'elle a abandonnée.

> "Une seule chose pourrait la sauver, ce serait si, en montant sur le foyer que tu connais, elle montrait qu'elle n'est pas pure de toute relation avec les hommes, car la loi exige que la victime offerte à la divinité soit pure". (*ibid.*)

Persinna s'entête:

> "Quel malheur, quelle infortune pour cette jeune fille qui a pris tant de soin de conserver sa vertu, et cela, inutilement !" (X,9).

Finalement, ce sont les dieux ou la Providence, qui, par la bouche du sage gymnosophiste Sisimithrès, interdisent le sacrifice et

ordonnent au peuple éthiopien de «renoncer pour toujours aux sacrifices humains». On voit dans quel dilemme tragique Chariclée se trouve: ou bien prouver par l'épreuve du feu qu'elle est vierge et se montrer digne d'être sacrifiée à la lune, ou bien prouver qu'elle ne l'est pas, et se montrer indigne de l'amour de Théagène. Sa réelle pureté la fait triompher de l'épreuve du bûcher.[25]

La réussite de l'art d'Héliodore consiste ici dans l'intériorisation de cette contrainte de pureté: alors que chez les autres romanciers, on a parfois l'impression que les héros se livreraient aux plaisirs de la chair s'ils avaient l'occasion de concilier leurs désirs et leur liberté d'action.[26] Le sage Calasiris, qui sait par expérience ce qu'est la tentation de la chair, prend en habile délégué de l'auteur, une précaution contre les ardeurs possibles de Théagène, en lui demandant, dès que l'enlèvement de Chariclée les a mis à l'abri des Delphiens, de jurer qu'il respectera sa pureté jusqu'au mariage. Théagène et Chariclée se montreront ainsi comme des héros de la vertu grecque de tempérance et de maîtrise de soi (*sophrosynè*), ou comme des saints chrétiens travestis en adorateurs du dieu solaire de Delphes et d'Ethiopie:

> Ils se tinrent longtemps enlacés, comme s'ils ne faisaient qu'un, s'abandonnant, jusqu'à satiété, à leur amour toujours pur et vierge, mêlant les flots tièdes de leurs larmes et n'échangeant que de chastes baisers. Chariclée, en effet, lorsqu'elle sentait Théagène un peu trop ému et trop viril, le retenait en lui rappelant ses serments, et

---

[25] Mais l'habileté d'Héliodore a quelque chose de jésuitique: il nous a prévenus que son héroïne, parmi les objets de reconnaissance remis jadis avec elle par Persinna, porte l'anneau royal garni d'une pierre qui a la propriété de protéger du feu. On pourrait donc dire que l'ordalie du feu n'a pas prouvé sa virginité, mais seulement l'efficacité de la pantarbe ...

[26] Anthia et Habrocomès, Callirhoé et Chéréas parce qu'ils sont mariés. Dans *Daphnis et Chloé,* les attouchements semblent limités par la seule ignorance des héros. Une fois Daphnis initié par Lycénion, il a l'air de temporiser par esprit tactique plus que par scrupule. Chez Achille Tatius, on a déjà parlé des idées de Clitophon. Leucippé attache certes autant d'importance à sa virginité que les personnages d'Héliodore, mais il me semble que la convention sociale y joue un rôle beaucoup plus grand: chez Héliodore, l'exigence de pureté est celle du couple, uni, et elle y est manifestement beaucoup plus personnelle. D'où l'interprétation religieuse du roman, et la légende d'Héliodore évêque chrétien, propagée dès l'Antiquité tardive et en honneur chez les théoriciens français, à la suite d'Huet, qui doit lui-même sa brillante carrière à l'Eglise, après sa fameuse Lettre d'ailleurs.

> lui n'avait aucun mal à se maîtriser et se contraignait aisément à la sagesse, car, s'il était la proie de l'amour, il n'en dominait pas moins ses sens. (*Eth.,* V,4).

Hormis la Virginie de Bernardin de Saint Pierre, qui meurt noyée pour n'avoir pas voulu se dénuder, il n'existe guère d'héroïne de roman plus chaste que Chariclée dans les Ethiopiques, et c'est pourtant à son propos que Prévost parle de "libertinage".

CHAPITRE IX

COMMENT COMMUNIQUER ?

Le roman grec est un “roman d’amour”, on l’a maintenant suffisamment montré. Mais l’amour n’est ici qu’une des formes de la “communication” et le développement de chaque roman consiste à montrer comment la communication établie entre deux individus adolescents par le “premier regard” va pouvoir se maintenir ensuite, par le mariage, au-delà des obstacles rencontrés, venant de la nature, des autres hommes ou d’eux-mêmes. En somme, le roman grec se présente comme une sorte de système codé de la communication dans l’Antiquité et de sa pathologie, puisque la communication “normale” ne fait guère l’objet d’un récit: les gens heureux n’ont pas d’histoire. On rejoint une fois de plus les idées des sociologues, Goffman par exemple, sur les “idiomes rituels”.[1]

1. *La conversation*

Puisque l’essentiel du romanesque semble venir des obstacles rencontrés par le couple d’amoureux dans leur recherche du bonheur, il faut sans cesse qu’ils cherchent à rétablir la communication établie par le premier regard et rompue par le premier voyage, la tempête ou les pirates. On a déjà dit la fréquence de la recherche d’un nouvel échange de regards. A défaut, on recherche d’autres moyens de communication, qui doivent échapper aux méchants; au besoin, on utilise les personnages secondaires bons, les “adjuvants”: quand les amoureux sont réunis, par exemple prisonniers dans le même lieu, ils communiquent évidemment par la parole, en secret

[1] On renverra aussi à Watzlawick-Beavin-Jackson (1972) et à ce qu’ils appellent — abusivement d’ailleurs pour moi — “logique de la communication”.

des méchants (thème important chez Héliodore et Achille Tatius) et avec d'autant plus d'intensité que le danger les presse:

> Ils prolongèrent leur conversation fort tard dans la nuit, comme cela était naturel puisqu'ils étaient persuadés que jamais plus, après cette nuit-là, ils ne se verraient, et ils cherchaient à profiter autant qu'ils le pouvaient de leur présence (*Eth.*, VIII,10).

On rappellera la relation établie par Achille Tatius entre conversation amoureuse, secret des amoureux pour le reste du monde et travestissement métaphorique sous lequel ils s'abritent, dans l'épisode de la piqûre d'abeille: dans leurs paroles, la piqûre est métaphore de la blessure d'amour, que l'incantation magique travestie en baiser est capable de soigner et d'aggraver à la fois (passage cité cité-dessus, chapitre VI,5). Leucippé et Clitophon font semblant de parler de la piqûre et parlent en réalité de leurs sentiments.

2. *Les "symboles"*

Quand ils sont séparés, ils ont parfois recours à des intermédiaires chargés de rétablir la communication. Chez Héliodore, Théagène et Chariclée prennent soin de convenir de signes de reconnaissance, la lampe et la palme, en prévision des moments difficiles:

> "Convenons donc de certains signes de reconnaissance qui nous permettront de communiquer sans nous parler, tant que nous serons ensemble, et s'il nous arrive d'être séparés, de nous chercher mutuellement. C'est une bonne précaution quand on court le risque de s'égarer, d'échanger avec ses amis quelque signe convenu, symbole de reconnaissance pour se retrouver au besoin" (*Eth.*, V,4,7)[2]

---

[2] On sait le sens du mot grec σύμβολον, qui désigne à l'origine un tesson brisé dont chacun prend une part, qui doit plus tard servir de signe d'identité.

L'emploi du mot *symbole* est révélateur: le problème de la communication, loin d'être un thème secondaire, est essentiel dans le roman, où Chariclée doit assurer une relation juste avec Théagène en trouvant qui elle est, c'est-à-dire en résolvant l'énigme de sa naissance, par le déchiffrement, dans tous les sens du mot, des "symboles" trouvés avec elle, la bague au chaton magique et la bande de tissu brodée d'une *écriture secrète.* Jusqu'au livre X, comme au théâtre, une partie des personnages sera en retard sur les autres du point de vue de l'information: le procès et l'épreuve du bûcher serviront ainsi de révélation, Persinna et le roi Hydaspe rejoignant Théagène et Chariclée dans la pleine connaissance de qui est qui.

Les oracles, très fréquents dans les romans grecs, y manifestent apparemment la volonté des dieux de faire savoir leurs intentions aux hommes, mais de manière obscure, cryptée. Le rôle d'*herméneutes* de certains personnages, en particulier de Calasiris chez Héliodore, incarne la relation entre la parole oraculaire, le double-sens, et la présence de l'auteur, véritable auteur des oracles, qui annoncent la suite du texte sans la découvrir tout à fait.[3]

3. *La "correspondance" ou la Liaison dangereuse*

Les personnages du roman grec parlent beaucoup, se taisent parfois, et utilisent la communication "symbolique". Ils écrivent aussi beaucoup de lettres — un des signes de la modernisation du genre par rapport à l'épopée, donc de l'influence des *realia.*[4] Mais si la correspondance est par elle-

---

[3] Voir sur ce point Winkler, 1982, et Bartsch, 1989, 80-108. Ann Carson, qui consacre un chapitre de son essai sur Eros (1986, 70-76) au *symbolon*, autour du passage fameux du *Banquet*, juste avant les pages qu'elle consacre au roman grec, n'évoque malheureusement pas le thème chez Héliodore, où l'influence platonicienne est évidente.

[4] Voir l'importance des Correspondances dans l'ensemble des textes conservés de l'Antiquité tardive, celle de Cicéron étant probablement l'exemple le plus célèbre. Sur les lettres dans la communication romanesque, voir Carson, 1986, 91-97.

même une imitation de la réalité sociologique de l'époque romaine impériale, il faut remarquer que les lettres importantes envoyées dans les romans[5] ne parviennent *pas* normalement à leur destinataire: le véritable *topos* romanesque est celui de la lettre interceptée (avant ou après sa lecture par son destinataire): chez Chariton, Chéréas sauvé par Mithridate écrit une lettre à Callirhoé dans laquelle il l'informe de la situation, et croit remettre le message à un intermédiaire sûr:

> Hygin donc s'en alla et exécuta les ordres, mais la Fortune s'arrangea pour que l'issue n'en fût pas celle que l'on attendait, et mit en branle des événements bien plus graves (*Ch. et C.*, IV,3).

La lettre de Chéréas est remise, non à Callirhoé, mais à son mari, Dionysios, au milieu d'un banquet :

> puis il ordonna de rompre les sceaux et commença de lire les messages. Il vit alors "A Callirhoé, Chéréas. Je vis ..." Alors se dérobèrent ses genoux et son cœur, et la nuit se répandit sur ses yeux.[6] Mais, malgré son évanouissement, il continuait de tenir fortement la lettre de peur que quelqu'un d'autre ne la trouvât. (*ibid.*)

Plusieurs autres lettres sont mentionnées dans le roman et parviennent à destination: de Pharnace au Roi des Rois, d'où les convocations envoyées par ce dernier à Dionysios et à Mithridate, et après le dénouement heureux, par Chéréas au Grand Roi, et par Callirhoé à Dionysios pour lui confier son

[5] Les lettres de romans sont donc un thème romanesque encore plus qu'un ancrage dans la réalité sociologique — si du moins l'on peut tenter de peser ce genre de choses. Du caractère romanesque de la lettre, on verra un témoignage dans le développement au dix-huitième siècle d'un genre spécifique, le "roman épistolaire": dans le roman grec, l'exploitation romanesque du thème de la lettre est encore balbutiante.

[6] La description topique de l'émotion se traduit par une citation (deux formules homériques enchaînées).

enfant, dernier secret de Callirhoé pour Chéréas dont elle craint encore la jalousie (VIII,4-5).

Chez Achille Tatius, Clitophon lit bien la lettre envoyée par Leucippé, beau morceau de rhétorique garantissant qu'elle est restée vierge (V,18), il lui répond en protestant de sa propre virginité,[7] et confie sa lettre au fidèle Satyros. Mais deux jours après, le maladroit Clitophon laisse malencontreusement tomber la lettre de Leucippé: Mélitté la ramasse, et, alors qu'elle se croyait jalouse d'une morte, découvre que sa rivale est vivante, et qu'elle lui donne abri elle-même dans sa maison de campagne.

On note que la communication entre le narrateur de la *Grecque moderne* et Théophé commence par un "billet" mystérieux, «en caractères grecs» qu'elle lui fit transmettre (p.14). Mais ensuite, Prévost semble pervertir complètement la tradition de la lettre-*topos* en faisant communiquer le narrateur et Théophé par lettres alors même qu'ils pourraient se parler: ils prennent même la plume tour à tour en passant l'un après l'autre dans le "cabinet", lieu réservé à l'intimité de la communication écrite, et l'un des nouveaux espaces romanesques du dix-huitième siècle:[8]

> J'entrai seul dans le cabinet de Théophé, et ne sentant que trop combien mes espérances étaient reculées, je me servis d'une plume pour ne pas remettre plus loin ce que je prévoyais que ma langue n'aurait pas la force d'exprimer dans des criconstances qui venaient de me remplir de crainte et d'amertume. ... Je revins plus tranquille ... et je priai froidement Théophé de passer dans son cabinet. Elle y demeura quelques instants. ... Au-dessous de mon écrit j'en trouvai un de sa main ... ne pouvant abandonner mes espérances, je repris la plume pour effacer l'horrible portrait qu'elle avait fait d'elle-même, et j'en fis un qui la représentait au contraire avec toutes les perfections dont la nature l'avait ornée. ... Je me levai, je passai près d'elle, et je lui proposai encore de retourner dans le cabinet. (p.79) ... Le lendemain, à mon lever, un des esclaves

[7] "S'il y a une virginité masculine" précise le texte.

[8] Voir P. Stewart, 1973, 51, avec la référence à Starobinski (voir ci-dessus, chapitre III, 1.5, à propos du *boudoir* à décor champêtre).

> qui la servaient m'apporta une lettre cachetée soigneusement. Quel fut mon empressement à la lire! Mais dans quel abattement tombai-je aussitôt en y lisant une condamnation absolue ... (80).

Prévost subvertit la tradition, d'abord en faisant tenter de communiquer par lettres un couple incapable de communiquer véritablement, et à qui au demeurant rien n'interdit de le faire par oral; en outre, alors que le roman antique donne fidèlement le texte, la lettre de la lettre, Prévost ne rapporte guère les "billets" de Ferriol et de Théophé qu'au discours indirect, qui lui permet de commenter l'écho de chaque terme dans l'âme du narrateur, spécialement dans le cas de cette "lettre terrible".

4. *La langue*

Dans le roman grec, le thème essentiel de la communication entre les amoureux se lie au thème secondaire de la langue et de l'interprète: Arsacé a des problèmes de communication linguistique avec Théagène, par exemple

> ... lui dit-elle par l'intermédiaire d'un interprète, car elle comprenait le grec, mais ne le parlait pas. (*Eth.*, VII, 19,3, voir aussi VIII,15,3 et 27,2-3)

alors qu'au contraire Cnémon est reconnu comme ami par Théagène et Chariclée parce qu'il parle grec :

> «... et j'ai pitié de vous, qui êtes grecs, parce que je suis Grec moi-même. — Grec, ô Dieux! s'écrièrent ensemble, transportés de joie, les deux étrangers. — Grec, oui, vraiment, il l'est de naissance et de langue; peut-être va-t-il y avoir un répit à nos malheurs». (I,8)

Chez Chariton Callirhoé arrive à se consoler de ses malheurs tant qu'elle est en pays grec et entend parler sa langue maternelle. Mais le voyage vers Babylone fait naître le mal du pays:

> Callirhoé, jusqu'en Syrie et en Cilicie, supporta aisément le voyage, car elle entendait parler grec et elle voyait la mer qui conduisait à Syracuse; mais lorsqu'elle arriva au fleuve de l'Euphrate... alors, elle sentit la nostalgie de sa patrie et de ses parents, et elle désespéra de jamais revenir. "Fortune jalouse ... tu ne te contentes plus de me tenir exilée en Ionie. La terre que tu m'avais donnée était étrangère sans doute, mais grecque, et, là, j'avais une grande consolation, parce que j'étais au bord de la mer. Aujourd'hui, tu m'entraînes loin de mon ciel habituel et je suis séparée de ma patrie par tout un univers "(*Ch. et C.*, V,1; voir aussi la transmission du message de Chéréas par Hygin seul parce qu'il est de langue grecque, en Ionie).

La langue grecque est un des traits permettant dans le roman grec de distinguer entre bons et méchants (barbares, sauf exceptions...). On comprend alors chez Prévost le rôle du "maître de langues" de Théophé, chargé parfois de transmettre son courrier: c'est bien un maître en communication. En tant qu'interprète, le personnage vient en droite ligne de l'Antiquité. Mais sa conduite plus qu'ambiguë en fait un des traits modernes du roman: en même temps que les langues il semble qu'il ait enseigné à son élève — spontanément douée probablement — la duplicité et l'art de faire croire à ce que l'on dit. C'est par son intermédiaire que Théophé la belle Grecque, avatar moderne de Chariclée, devient une sorte d'Arsacé qui aurait appris la langue de la culture. Autrement dit, la modernité amène à montrer que le critère antique de la langue, permettant de distinguer entre bons et méchants, est désormais périmé; les barbares apprennent la langue policée, et les Grecs parlent un double langage:

> Aujourd'hui comme du temps des anciens, la bonne foi grecque est un proverbe ironique (p.29).[9]

---

[9] Du temps des Anciens, le double langage était toujours attribué aux autres (Perses en particulier par les Grecs, Carthaginois dits "bifides" par les Romains), d'où la perfidie de Prévost rapportant ironiquement sa maxime au "temps des anciens".

Le roman français d'analyse est devenu le genre de l'ambiguïté,[10] alors que le roman grec était celui d'un monde clairement départagé, où il est vrai que les pires sophismes semblent acceptés comme vérités.[11]

5. *La communication par rêves*

L'Antiquité disposait d'un moyen de communication que nous avons perdu, et qui donne lieu à un *topos* romanesque très spécifique: le Rêve.[12] Comme les oracles, il permet de transmettre aux humains les ordres et les desseins des dieux, donc d'établir dans le roman, comme dans l'épopée homérique, une double causalité. La volonté des dieux est la source des épreuves rencontrées par les héros et justifie donc leurs constantes apostrophes à la "Fortune". Les oracles

---

[10] La comparaison entre les modèles grecs et *la Grecque moderne* amène donc, à, partir d'une analyse d'un thème très particulier, aux conclusions générales tirées par J. Sgard, 1986, 80: «Entre les bonnes intentions, aisément fabulatrices, et la réalité, l'écart est flagrant. Le récit, décidément fourvoyé, semble se dérouler dans un ordre distinct, dans le monde de la pure subjectivité. L'univers de Prévost, et le style qui lui est propre, c'est celui du mensonge.

Tout est donc soigneusement disposé, dans ces narrations, pour qu'aucune vérité n'en résulte. La perspective narrative est, au départ, soigneusement déréglée: des Grieux ne peut encore choisir, neuf mois après la mort de Manon, entre le langage de la passion et celui de la raison; mais Ferriol, après la mort énigmatique de Théophé, sait qu'il ne saura jamais rien d'elle.», 81 «L'intention narrative n'est pas plus claire . ... Prévost donne la parole à des témoins directs, juges et parties dans le récit de leurs malheurs, et dont on n'attendra jamais une "justice exacte".»

[11] Le roman est sur ce point en régression par rapport à la réflexion grecque archaïque et classique sur le vrai, le faux et le pouvoir trompeur de la parole, manifestée non seulement par la philosophie, mais par toute une tradition littéraire venue d'Homère. Il s'agit peut-être d'une évolution de la société, marquant le succès de la "seconde sophistique" dans le public, plutôt que d'un phénomène purement littéraire.

[12] Les rêves ont d'autres fonctions dans le roman grec, qu'il ne peut être question d'analyser ici en détail, du rêve prémonitoire hérité de l'époque classique au plus moderne rêve érotique (Clitophon, Daphnis, Chloé: les plus charnels des héros de romans y sont sujets). Les diverses fonctions du rêve dans le roman sont analysées à partir de Chariton par D. Auger (1983); sur la fonction de "*foreshadowing*" du rêve dans le roman, on renverra désormais aussi à S. Bartsch, 1989, 80-108.

s'expriment parfois par la bouche de la Pythie, mais aussi dans les rêves. Parmi les rêves, certains semblent même être une sorte de "télé-vision" permettant aux personnages de communiquer entre eux. Le parallélisme avec la lettre va si loin que chez Chariton, le rêve de Callirhoé est intercepté par son mari Dionysios, à cause du cri que l'émotion d'avoir vu Chéréas vivant (en rêve) lui a fait pousser (*Chéréas et Callirhoé,* III, 7, 4-7). Mais alors que la communication épistolaire fut un thème si fécond pour le roman, jusqu'à développer un genre spécifique, la communication par rêves est morte avec la culture antique, et le *topos* romanesque correspondant du rêve intercepté n'a pas à ma connaissance d'avatar moderne.

6. *Eros*

Tout le processus de la communication dans le roman est animé par l'attrait qu'éprouvent l'un pour l'autre les deux jeunes gens. La blessure et la maladie d'amour symbolisent ou métaphorisent la douloureuse tension et le dynamisme[13] qu'implique cet attrait, et le métaphorisent en termes physiques parce que cet attrait a toujours une dimension physique:[14] "passant par les yeux" (chapitre VI,1), l'amour se compose d'abord de désir, les romans grecs le disent abondamment; on a vu à plusieurs reprises déjà que Clitophon-narrateur ne cherche pas à cacher les appétits de Clitophon-personnage sous le masque des sentiments, ou plutôt, que cette distinction n'a pas de pertinence dans l'Antiquité. Immédiatement après avoir pénétré de nuit dans la chambre pourtant si bien fermée de Leucippé, il se trouve déjà

---

[13] Par quoi le roman est souvent si proche du théâtre et du *drame*. Sur la pulsion amoureuse dans le roman grec, liée à l'itinéraire de la narration et au voyage des amoureux, voir ci-dessus, chapitre IV,1 avec la référence à Carson, 1986.

[14] Sur la spiritualité de l'amour romanesque, en particulier dans les *Ethiopiques*, voir ci-dessus, chapitre VIII,5.

dans son lit, rapide en besogne. Si la mère de la jeune fille n'était survenue à point nommé,[15] que serait-il advenu?

Xénophon d'Ephèse ne s'intéresse guère comme les autres romanciers grecs à l'analyse psychologique. Pourtant, le lien de l'amour physique entre Habrocomès et Anthia est clairement exprimé dans les *Ephésiaques* à propos de la ou des nuits d'amour écoulées entre la cérémonie de leur mariage et le malencontreux voyage que leurs parents leur font faire.[16] La fin du roman dit clairement que leurs aventures ont été vécues dans le fol espoir de revivre de tels moments de plaisir, qui font penser à la Psyché de la Fontaine (qui s'inspire d'Apulée) et à ses

Moments filés de soie.

Chariton, en mariant Chéréas et Callirhoé avant de les séparer, établit entre eux le même lien charnel, encore renforcé par l'enfant que porte l'héroïne. Surtout, Chariton exploit littérairement le thème en analysant la présence obsédante de l'image de l'autre dans la pensée de chacun de ses protagonistes. Callirhoé en particulier, au moment mélodramatique de son monologue sur le suicide, a en tête l'image de son mari (qu'elle voit d'ailleurs en rêve), physiquement symbolisée par son portrait qu'elle porte sur son ventre, et dédoublée puisqu'elle pense que l'enfant qu'elle porte dans son ventre sera aussi l'image de son père.

Dans les cinq romans, la jalousie est implicitement analysée comme un épiphénomène — ou une cause, dans un dynamisme circulaire — du désir amoureux: on est jaloux quand on voit ou croit qu'un autre désire l'être aimé et est susceptible d'en être apprécié, et la jalousie excite le désir.

---

[15] Voir la remarque de Bakhtine sur les coïncidences temporelles dans le roman, ci-dessus, début du chapitre VIII.

[16] Voir ci-dessus, chapitre VIII,5, avec la remarque de Reardon sur le "gaspillage narratif" constitué par le mariage des héros, remarque avec laquelle je ne suis pas d'accord.

L'acte d'amour est accompli dans deux des cinq romans au début de l'intrigue, et dans les deux cas, inégalement il est vrai, il constitue le l'élément dynamique qui pousse les époux à la recherche l'un de l'autre. Dans les trois autres romans, c'est lui qui constitue, par la perspective du mariage, le but du voyage, avec en plus dans *les Ethiopiques* la recherche des origines de Chariclée. La dynamique narrative cherche donc à retarder le mariage par divers obstacles, mais la force du désir se manifeste souvent, rappelant le but des personnages et contribuant à la tension dramatique; encore plus fréquemment, la réalité du désir est transposée par des images poétiques, certaines très traditionnelles et banales depuis les poètes lyriques et élégiaques, comme celles de la blessure, de la piqûre, du feu, de la maladie, des flèches et des armes d'Eros, d'autres plus originales comme celle des “ailes du désir” chez Héliodore. Les épisodes où la peau de l'héroïne se laisse apercevoir me semblent constituer des moments-clés de ce point de vue.

Parce que nous voyons des Nus, féminins ou masculins, peupler nos musées, il ne faut pas pour autant croire que la nudité était d'usage dans la Grèce antique: elle ne l'était que pour les hommes, et seulement dans l'espace réservé à l'exercice physique, le gymnase (dont le nom dérive de l'adjectif γυμνός “nu”). Dans la vie sociale, les Grecs montraient en fait très peu leur corps, couvert par une tunique. Le passage de la reconnaissance de Chariclée au moyen de la comparaison avec l'Andromède du tableau royal (ci-dessus, chapitre V,4) montre que même ses bras sont couverts: Sisimithrès lui demande de montrer son avant-bras et éprouve le besoin de justifier cette apparente infracion au code social de la pudeur. Un bras nu était donc dans la vie courante un outrage aux bonnes mœurs! Pourtant ce n'est pas notre époque qui a inventé le nu antique et le goût de la statuaire grecque pour la beauté plastique du corps. Ce ne sont par non plus les modernes qui ont découvert l'attrait des voiles transparents laissant deviner les formes du corps: Aristophane montre malignement comment les femmes athéniennes

utilisent ce moyen de pression pour attiser le désir de leurs maris. Diaboliques théologiens, les Grecs semblent avoir estimé que la peau humaine ne doit pas être montrée en public, mais aiment à en contempler la représentation. Ils reportent leurs fantasmes dans le monde de leurs dieux. Aphrodite, déesse de l'amour, est fréquemment représentée nue ou presque nue, c'est une banalité. Mais le roman grec montre que la chaste Artémis, adepte de la vie sauvage en forêt, semble aussi le support d'un érotisme plus discret, plus voilé et peut-être plus hypocrite: sans jamais paraître nue, elle montre sous le prétexte de la courte tunique de campagne, adaptée à la chasse, beaucoup plus de son corps que les femmes grecques n'en montraient. La représentation plastique des déesses, y compris des déesses de la virginité, est donc dans l'art grec un prétexte pour montrer complaisamment la beauté du corps féminin. Dans la mythologie, la violence faite aux femmes semble pareillement un prétexte pour les montrer nues: attachée à un rocher, enlevée par un dieu métamorphosé ou visitée dans sa prison, Andromède, Europe, Danaé pour ne citer que quelques étoiles, l'héroïne est souvent nue,[17] et dans la tradition picturale, de la Renaissance italienne à Ingres, la mythologie a largement servi de répertoire pour de telles représentations. Mais il y a plus: dans le roman, les scènes de fêtes religieuses montrent qu'au cours de certains rituels, processions par exemple, les humains incarnaient les divinités et les représentaient dans une tenue adéquate. Callirhoé ne figure certes pas nue à la fête d'Aphrodite à Syracuse, bien qu'elle présente des signes d'assimilation à cette déesse, mais Anthia à Ephèse, Chariclée à Delphes et en Egypte, incarnent Artémis en portant son costume et ses attributs. A propos d'Anthia, le texte dit explicitement que le costume de la déesse chaste permet à l'héroïne un jeu érotique de mise en scène du désir qu'elle a perçu.

---

[17] Les descriptions romanesques qui les évoquent sont nombreuses, et chez Achille Tatius, l'image d'Andromède attachée au rocher semble exercer sur l'imagination de l'auteur un attrait érotique particulier.

Daphnis et Chloé est construit sur la croissance du désir inassouvi, ponctué par des aperçus de chacun sur la nudité de l'autre et par des explications pédagogiques permettant un progrès dans la satisfaction du désir et le renforçant constamment jusqu'au dénouement:

- blessure et maladie d'amour, exposé de Philétas et application de la recette indiquée: Daphnis et Chloé s'étendent l'un près de l'autre, sans oser davantage; l'étape suivante est constituée par le rêve érotique.
- bain dans la grotte des Nymphes, chacun voit l'autre nu; chacun touche les objets familiers de l'être aimé. Danse de Pan et de la Syrinx: jeu de la poursuite (le rôle pédagogique est alors dévolu au récit mythologique). Episode de la cigale que Daphnis va chercher entre les seins de Chloé.[18]
- Initiation de Daphnis par Lycénion et dénouement.

Le désir amoureux ne joue pas dans les *Ethiopiques* un rôle dramatique aussi important que dans *Daphnis et Chloé*, mais il y est analysé d'une manière plus subtile, se combinant avec les mobiles complexes des personnages, y compris chez les personnages secondaires: Thyamis ou Arsacé sont bien plus complexes de ce point de vue que Dorcon et Lycénion. L'exigence spirituelle et morale des deux héros en particulier et le serment juré (*Eth.*V,4 ci-dessus, chapitre VIII,5) donnent à la psychologie dans *les Ethiopiques* une profondeur qui explique sans doute l'attachement d'un Racine à ce roman plus qu'à d'autres. Et le personnage de Calasiris, héros d'un autre roman, lisible en filigrane dans celui-ci, du dilemme entre désir et vœu de chasteté, en donne une image emblématique.

Le désir est dans le roman l'élément moteur du couple de héros, donc l'objet principal de l'intérêt romanesque, coïncidant avec l'intérêt "sentimental" du public. Le romancier, lui-même amoureux de ses personnages, cherche à communiquer indirectement avec ses lecteurs en provoquant en eux ce désir pour le personnage qui le fait écrire. Par quoi

---

[18] Voir ci-dessus, chapitre VI,6, avec la référence à B. Effe, 1982.

le thème de la communication entre les personnages, mise en scène dans le texte du roman, devient au niveau réflexif une métaphore de la communication entre auteur et public.

CHAPITRE X

LES BIJOUX DU STYLE

Nous avons jusqu'à présent cherché dans les *topoi* romanesques grecs les sources probables des thèmes obsédants de la tradition du genre en Occident. Dans certains cas, les lecteurs d'Héliodore et de Longus (guidés par Amyot) ont importé plus encore que des thèmes: figures de style, procédés narratifs, jusqu'aux métaphores les plus usées, tout cela, chez les Précieux, mais aussi chez Racine et quelques autres, semble souvent venir en droite ligne de la traduction du grec. Comme dans le cas des *topoi* thématiques, on pourra se demander ici encore dans quelle mesure le style est déjà topique chez tel auteur grec, ou s'il s'agit d'une trouvaille qui lui est propre (ou encore d'un "tic" stylistique pouvant servir à caractériser tel style, telle époque).

1. *Les "motifs" topiques*

De cet ordre nous semblent certains "motifs" brefs très rhétoriques d'allure, du type "si j'étais un oiseau ..." (voir le poème anonyme allemand

> *Wenn ich ein Vöglein wär,*
> *Und auch zwei Flügel hätt*
> *Flög ich zu dir*),[1]

du type "si seulement j'étais mort à sa place", "la vie sans elle / lui ne vaut pas la peine d'être vécue" ou encore ce que l'on pourrait appeler le "fantasme de mourir entre ses bras", ainsi:

---

[1] Rohde, *op.cit.,* 162

> Frappés de terreur, ils s'arrêtèrent et Chariclée courut vers Théagène afin que, s'il lui fallait mourir, ce fût du moins entre ses bras (*Eth.*, V,7).

Bien sûr, on est encore, comme dans les chapitres précédents, dans l'ordre du motif thématique, mais tellement bref ou condensé qu'il s'apparente au cliché rhétorique.

2. *Les figures de rhétorique*

Les auteurs grecs de romans semblent avoir la manie de l'accumulation en asyndète, et la prêter à leurs personnages: citons la lettre de Chéréas à Callirhoé :

> " ....J'ai été vendu, j'ai été esclave, j'ai été enchaîné ...", (*Ch. et C.*, IV, 4,10)

les paroles de Callirhoé à Dionysios:

> "Il ne manquait plus que cela à mes malheurs, d'être traduite devant un tribunal ! Je suis morte, j'ai été enterrée, on a violé ma tombe, j'ai été vendue, j'ai été esclave, et voici, ô Fortune, que l'on va me juger!" (V, 5,2)

ou la lettre de Leucippé à Clitophon:

> "A cause de toi, j'ai quitté ma mère et accepté de m'en aller à l'aventure; à cause de toi, j'ai fait naufrage et je suis tombée entre les mains de pirates; à cause de toi, j'ai été offerte comme victime expiatoire et, deux fois, j'ai souffert la mort; à cause de toi, j'ai été vendue, j'ai été attachée avec des liens de fer, j'ai porté la houe, j'ai pioché la terre et j'ai reçu le fouet ..." (*L. et C.*, V, 18).

Alors que l'usage grec ordinaire impose la liaison des formes verbales entre elles, ces asyndètes, soulignées de plus dans le dernier exemple par les anaphores, manifestent un souci stylistique évident: les personnages de Chariton et d'Achille Tatius auraient-ils fait leurs classes d'humanités avec les *Commentaires* de César?

Dans l'avant-dernier exemple, on remarque comment le personnage, en butte aux coups d'un mauvais sort qui semble s'acharner contre lui, s'adresse rhétoriquement en utilisant le

vocatif, à "la Fortune": tous les romanciers grecs sont coutumiers de ce tic stylistique, relevé par G. Molinié[2] parce qu'il se retrouve encore dans le roman "baroque".[3]

Les mêmes maîtres de rhétorique qui enseignaient l'art de l'asyndète et de l'anaphore ont aussi fait des romanciers grecs des maîtres de la prétérition: G. Molinié en a relevé de nombreux exemples dans le cas des descriptions[4] en montrant la parenté du tour rhétorique avec la tendance linguistique du grec à présenter un idée sous forme négative d'abord,[5] et il a montré la postérité de ces procédés dans le roman baroque. On notera que Prévost aussi — avec un naturel parfait d'ailleurs — s'en inspire peut-être aussi quand il évite la description du sérail de Chériber:

> Nous entrâmes dans un lieu dont la description est inutile à mon dessein. Mais je fus trop frappé de l'ordre que j'y vis régner pour n'en pas rappeler aisément toutes les circonstances. (*G.M.*, p.12)

3. *Rhétorique et réflexivité*

Chez Héliodore, où le récit inséré confié à des narrateurs délégués est presque systématique, la prétérition et l'interruption sont exploitées constamment pour tromper les attentes du lecteur et relancer l'intérêt, pour la dramatisation du récit donc:

> "Mais est-ce bien le moment de raconter tout au long cette traversée? Vais-je étourdiment me lancer sur l'océan d'un récit qui ne fait que commencer ? Il faut suspendre ici notre narration et dormir un moment. Je sais bien, Cnémon, que tu m'écoutes avec beaucoup d'intérêt et luttes avec force contre le sommeil. Mais je pense que maintenant tu commences à fléchir, épuisé par l'effort de m'entendre narrer mes aventures jusqu'à une heure avancée de la nuit. Moi-même, d'ailleurs, mon enfant, je suis un vieillard accablé par l'âge, et le souvenir de mes malheurs paralyse mon esprit et

---

2 *Op. cit.*, 331-337

3 Voir par exemple encore *Ch. et C.* V,1 cité ci-dessus, chapitre IX,4. ou l'apostrophe à Apollon, Eth. I,8 citée chapitre VIII,1.

4 Du type "qui pourrait décrire ...": il cite 4 exemples chez Chariton, un chez Achille Tatius, deux chez Héliodore (1982, 219-222).

5 Type "elle était d'une beauté non humaine, mais divine": 209-212.

> l'entraîne au sommeil. — Arrête-toi, mon père, dit Cnémon. Ce n'est pas que je sois fatigué de t'entendre, et m'est avis qu tu pourrais continuer plusieurs nuits et plusieurs jours de suite, sans qu'il arrive rien de pareil, à me narrer une histoire si captivante dont je ne puis me rassasier. Mais il y a déjà un moment que j'entends dans la maison des voix confuses et comme un bruit de foule. Je ne laissais pas de m'en inquiéter, mais je me retenais d'en parler, tant j'avais envie de connaître la suite de ton récit. — Je n'ai rien entendu, dit Calasiris, sans doute parce que l'âge m'a rendu un peu dur d'oreille — c'est là une des infirmités de la vieillesse — et sans doute aussi parce que j'étais absorbé par mon récit." (*Eth.* V,1,3-5)

Il ne s'agit que d'un exemple parmi d'autres: nous l'avons choisi justement pour sa longueur, qui montre que l'interruption ou la suspension du récit, prétextant sa longueur excessive, rallonge davantage encore le roman. Mais il s'agit d'une suspension réflexive, qui nous oblige à poser la question du genre romanesque et de notre type d'intérêt dans la lecture. Sommes-nous avides comme Cnémon est censé l'être, d'entendre la suite du récit de Calasiris, ou désirons-nous savoir comment le romancier va s'y prendre? Héliodore aurait-il lu *Jacques le Fataliste*, qui bien sûr était écrit là-haut ?

La réflexivité romanesque, plus aiguë chez Héliodore que chez aucun autre romancier grec, ne peut donc s'expliquer à partir des seules traditions du genre romanesque: elle marque à mes yeux un retour à la tradition homérique, et a dû s'alimenter de la réflexivité de l'*Odyssée*. L'idée force d'Héliodore est que l'intérêt pour le récit romanesque peut entrer en contradiction d'une part, avec le besoin de sommeil du narrateur comme du public, de l'autre avec les nécessités et les événements de la vie réelle actuelle, qui peuvent impliquer un choix du même narrateur et du même public pour l'action et ses urgences (fin du passage cité): or les deux idées se rencontrent dans l'*Odyssée*, dans les maximes énoncées comme introduction à un récit:[6]

> Libre aux uns de dormir et à qui trouve là son plaisir, d'écouter

---

[6] *Od.* XV 116-117: voir Delrieu-Hilt-Létoublon, "Homère à plusieurs voix. Les techniques narratives dans l'épopée grecque archaïque", *Lalies* 4, 177-194.

ou sous forme dramatisée, quand la déesse Athéna vient tirer Télémaque de son sommeil dans le palais de Ménélas à Sparte, au nom de l'urgence de la situation en Ithaque (XV,1-43) pour le thème du sommeil. Quant à l'antinomie entre le temps de la vie réelle et celui du récit, c'est le sage Nestor qui l'énonce de la manière la plus claire, quand Télémaque lui rend visite à Pylos pour avoir des nouvelles d'Ulysse:

> "Car nous avons connu ces maux, et combien d'autres ! Quel homme, avant sa mort, aurait jamais le temps de les raconter tous ? Tu pourrais demeurer chez moi cinq ans, six ans, à me faire conter ce qu'ont souffert là-bas nos divins Achéens: avant de tout savoir, tu rentrerais, lassé, au pays de tes pères. Neuf ans, sans desserrer notre cercle d'embûches, nous leur avons cousu pièce à pièce les maux : neuf ans, avant que Zeus nous quittât le succès! ..." (III, 113-119, traduction de Victor Bérard).

La filiation me semble claire, du Nestor homérique au Calasiris d'Héliodore et probablement au Jacques de Diderot (sans parler de Calvino et quelques autres...): tous ces personnages représentent le jeu de l'auteur avec la narration qu'il met en scène, suspend, retarde ou précipite à son gré pour le plaisir du public.

4. *Les métaphores*

Une autre intervention réflexive d'Héliodore faisant référence à la durée du récit me fournit une transition:[7]

> "Et si l'on raconte les amours de Théagène et de Chariclée, y a -t-il coeur de fer ou d'acier qui ne se laisse attendrir et charmer par ce récit, quand il durerait une année entière ? Continue donc" (*Eth.*, IV,4,3).

Car les stéréotypes du style se marquent aussi dans les images romanesques, en particulier les métaphores, ici celle du "cœur de

---

[7] On a pu remarquer au fil des pages la fréquence des métaphores du récit: «l'océan du récit» chez Héliodore au paragraphe précédent, «l'essaim d'histoires» chez Achille Tatius, ci-dessus, chapitre I,2.2. Most (1989) cite les sources de cette image (Homère, Platon...).

fer" ou "d'acier" qui vient d'Homère[8] et des poètes (Pindare cité en note dans l'édition des Belles Lettres, mais aussi Eschyle dans le *Prométhée enchaîné*).

Plusieurs des *topoi* thématiques analysés au début de ce travail se rencontrent sous formes de telles métaphores, qui ressemblent dès lors à des narrations condensées sous une forme imagée : ainsi "l'amour coulant par les yeux", la "blessure d'amour" et la "maladie d'amour":

> Et Anthia, de son côté, n'est pas moins en peine: par ses yeux grands ouverts, la beauté d'Habrocomès coule en elle et la pénètre (*Eph.*, I,3,1)
>
> "Dès que je la vis, je fus perdu, car la beauté fait une blessure plus profonde qu'une mèche et, passant par les yeux, pénètre jusque dans l'âme : c'est par l'œil que passe la blessure d'amour" (*L. et C.*.I,4).

L'amour blesse,[9] donc Eros est armé ou l'aimé(e) est un adversaire à vaincre par des "armes" spécifiques: le personnage masculin de Xénophon d'Ephèse, à cause de son exceptionnelle beauté, semble ne pouvoir aimer que lui-même, jusqu'au moment ou l'Amour lui "tend un piège":

> "Jamais personne disait-il, ne se prendrait d'amour ni ne se soumettrait à ce faux dieu à moins de le bien vouloir". ... Eros s'irrite de ces mépris: c'est une divinité jalouse et qui ne pardonne pas aux orgueilleux. Il machine un piège pour y prendre le jeune homme, entreprise malaisée, même pour ce dieu. Mais Eros s'arme de pied en cap et, muni de tous ses philtres puissants, marche à l'attaque d'Habrocomès. (*Eph.*, I,1-2).
>
> Ainsi Chéréas eut beaucoup de peine, après cette blessure, à arriver chez lui: il semblait un héros blessé à mort au combat (*Ch. et C.*, I, 1,7).

---

[8] Voir Létoublon, 1988.

[9] Voir aussi l'épisode très élaboré chez Achille Tatius de la piqûre d'abeille, où la métaphore sert d'idiome rituel aux amoureux (chapitre VI, 6).

L'amour "tient captif" (*Eph.*.,I,3,2), c'est un feu qui embrase l'âme:[10]

> Quand ils sont rentrés chez eux, chacun d'eux reconnaît en pensée quel mal est le sien : ils se revoient en pensée, le feu d'amour brûle en eux ... (*ibid.*, I,3,4).
>
> La nuit arriva, et fut pour tous deux terrible : le feu était là qui brûlait. (*Ch. et C.,* I,1, 8).

La jeune fille est souvent assimilée à une fleur,[11] et l'héroïne de Xénophon d'Ephèse s'appelle *Anthia*, que l'on pourrait traduire par "Flore". Une image plus frappante est celle de la lumière et de l'éclipse: chez Chariton de manière assez plate, Callirhoé est comme une lampe qui faiblit et dont l'éclat reprend en fonction de son état psychologique:

> ... elle ne savait pas avec qui on la mariait. Aussitôt, elle perdit l'usage de la parole, des ténèbres se répandirent sur ses yeux et elle manqua défaillir... Callirhoé découvrit que c'était celui qu'elle aimait, et, telle la lumière d'une lampe qui déjà s'éteignait et dans laquelle on reverse de l'huile, elle brilla de nouveau, plus grande et plus forte.[12]

Plus "brillamment" chez Héliodore, où Théagène et Chariclée rivalisent d'éclat au milieu du stade, la beauté de la jeune fille éclipsant celle du jeune homme et faisant pâlir l'éclat de la torche qu'elle porte:

> Sa main gauche portait un flambeau allumé, sa droite tenait une branche de palmier. Quand elle parut, elle attira les yeux de

---

[10] Voir aussi Chalk, 1960, 40 sur la métaphore de la brûlure et de l'été dans *Daphnis et Chloé.*

[11] Voir ci-dessus chapitre V, p. 119 dans la présentation de Leucippé chez Achille Tatius, I,4 la "fleur de rose" qu'est sa bouche.

[12] L'image semble empruntée à la poésie lyrique (l'éditeur des Belles Lettres fait référence à Sappho): indice de son caractère topique. On reconnaît un peu plus haut dans le passage l'image formulaire de la mort homérique (les ténèbres répandues sur les yeux).

> l'assemblée entière; Mais j'imagine que nul ne l'aperçut plus vite que Théagène; un amant a l'œil vif pour l'objet de son désir. (IV,1,2). [13]

Cnémon refermant la caverne sur Chariclée se plaignait de mettre cette lumière dans une ombre proche de la mort (passage cité chapitre III,1.5). Le romancier prolonge d'ailleurs le symbolisme de cette "lumière" dans le roman: les amoureux conviendront d'adopter le flambeau et la palme comme signes de reconnaissance dans les moments de séparation, et utiliseront ces signes au moment de leurs malheurs en Egypte.

Héliodore semble avoir inventé aussi l'image des "ailes du désir" qui permettent à Théagène de courir si vite vers la victoire:[14] à moins que Werner Herzog n'ait lu *les Ethiopiques,* on peut penser que le roman a pénétré la culture européenne si profondément que le cinéma croit l'inventer. Plus exactement, Héliodore semble avoir rencontré dans la culture grecque traditionnelle la métaphore de l'Amour ailé (qu'il dit lui-même avoir rencontré dans les arts plastiques), et avoir inventé la transposition de cette métaphore dans l'intrigue romanesque, par l'épisode de la course et de la victoire de Théagène, d'autant que l'épisode delphique raconté par Calasiris est redoublé par l'épisode éthiopien: dans la course- corrida comme à la lutte contre le géant éthiopien, le héros confirme que l'amour de Chariclée fait de lui un surhomme.[15]

On rappellera aussi la comparaison topique de l'héroïne à une déesse (chapitre V,2) et l'illusion que sa beauté produit parfois sur le public, et des images rencontrées précédemment au fil de l'analyse: les jeux athlétiques comme métaphore de l'amour dans les *Ethiopiques* (IV,1, passage cité dans l'Introduction), ou dans *Leucippé et Clitophon* les diverses images qui tournent autour de la

---

[13] Voir un rappel de ce passage dans l'épisode "symétrique" de l'ordalie et du miracle du bûcher, X,9.

[14] *Eth.*IV,2, passage cité ci-dessus, chapitre VI,1,

[15] L'étude d'Ann Carson confirme que l'image d'Eros ailé est fondamentale dans la représentation grecque de l'amour, symbolisant sa dimension métaphysique: «Eros' wings mark a critical difference between gods and men, for they defy human expression.» ("What a Difference a Wing makes", in Carson, 1986, 159-164).

nourriture, de la boisson et de l'ivresse (sa vue est un repas: VI,1, boire ses baisers: VI,6, le vin alimente l'amour: VI,5).

Ces diverses images semblent avoir pour fonction de décrire les réalités psychologiques, impossibles à approcher autrement dans la narration. Elles témoignent donc du souci d'analyse qui est déjà celui des romanciers de l'Antiquité: c'est en quoi la tradition française du roman psychologique peut être rattachée à la tradition antique. Même si la psychologie du roman grec paraît un peu fruste face aux raffinements atteints par le roman d'analyse de l'Europe classique, il est indiscutable qu'il en a jeté les bases. Certains passages d'Héliodore, en particulier, sont même dignes de leurs émules modernes.

Le roman grec raconte inlassablement comment l'amour véritable s'accompagne du désir et comment les obstacles rencontrés avivent ce désir. Le dénouement, comme l'intervention métadiégétique de Chariton (livre VIII,1, voir ci-dessus, chapitre VIII,1) l'explicite, autorise et légitime l'assouvissement du désir. Ni l'épopée ni la tragédie ne fournissaient aux romanciers d'outils stylistiques pour dire cette quête. Ils durent transposer dans le domaine de l'amour l'objet de la recherche du héros épique ou tragique, et chercher chez les poètes lyriques et élégiaques, d'Alcée et Sappho à Théocrite et Callimaque, les modèles de cette transposition pour une expression adéquate de la sensibilité érotique et amoureuse. A en croire l'étude de G. Molinié, les romanciers européens de l'époque baroque se sont limités à traduire dans leur langue ce type de récit des aventures d'amour, en le situant dans leur temps, sans innovation véritable.[16] Au dix-huitième siècle, le changement sociologique intervenu dans les mœurs amoureuses se traduit dans le roman par une réalité référentielle de libertinage à peu près constante, avec l'apparition de nouveaux "lieux topiques" du roman comme le boudoir et le

---

[16] Molinié a bien montré tout ce que les romanciers baroques doivent au roman grec. Peut-être resterait-il à montrer si certains d'eux s'en distinguent. Gérard Genette, dans la préface de l'édition 10/18 de l'*Astrée*, faisait au contraire d'Honoré d'Urfé un génial pionnier.

cabinet.[17] Mais le respect des bienséances, ou les commodités du langage emprunté à la tradition, imposent le maintien d'un langage de convention: avec une forme identique, la réalité est entièrement transformée. L'amour n'étant plus nécessairement lié au désir, celui-ci s'assouvit presque immédiatement, sans résistances sinon encore de convention, de l'ordre du faire-semblant. Le problème du romancier est désormais de dire le plaisir — parfois la lassitude — en restant dans les limites des conventions de langage héritées des Précieux.[18] Telle est, à grands traits résumés grossièrement, l'analyse que P. Stewart (1973) fait du "langage de l'amour" dans le roman du dix-huitième siècle.[19] Si l'on replace l'analyse de Stewart dans le contexte d'une large histoire du genre romanesque à partir de l'Antiquité, on conclura donc que le roman grec avait forgé l'outil stylistique qu'ont utilisé et affiné Madame de Lafayette, Mademoiselle de Scudéry ou Honoré d'Urfé, puis par delà l'évolution de la société, Prévost, Marivaux, Rousseau Laclos, ou Sade.

Si le roman "moderne" se souvient fréquemment des pirates et des brigands du roman grec comme d'un ingrédient obligé du romanesque que l'on pourrait qualifier d'événementiel, il ne semble guère avoir exploité la métaphore du pirate,[20] qui se rencontre pourtant chez les Anciens — plus rarement il est vrai. On trouve au

---

[17] Voir ci-dessus, chapitre IX,3, sur le cabinet de Théophé, avec la référence à Stewart, 1973.

[18] C'est pourquoi il me paraît piquant de rencontrer chez les auteurs du dix-huitième siècle une critique du libertinage du roman antique (voir par ex. Prévost dans *le Pour et le Contre*, cité ci-dessus, chapitre II): l'éducation chez les Jésuites, et le besoin d'auto-défense peuvent seuls expliquer que le créateur de Manon accuse Chariclée d'impudence — on pourrait à la rigueur l'admettre pour Chloé.

[19] Stewart fait une large part aux réussites romanesques — Prévost, Rousseau ...— qui tout en respectant ces conventions de langage, s'en démarquent. Son analyse de la *Nouvelle Héloïse* m'a semblé sur ce point particulièrement convaincante.

[20] La trouvaille des pirates-métaphore est due à un étudiant de DEA de Lettres modernes, maintenant inscrit en thèse, Patrick Longuet, à propos d'Héliodore (exposé oral); malheureusement il n'a appuyé son intuition d'aucune référence précise. Je le remercie de la stimulation qu'il m'a apportée. En fait, Chalk (1960,41) a fait l'analyse à propos de Longus et cite en note des sources poétiques possibles. Le même Chalk analyse aussi avec pertinence les métaphores de l'Amour soldat, de l'Amour chasseur et de l'Amour-berger (*ibid.*, 45-47).

moins deux exemples sûrs de la métaphore définie comme alliance formelle impertinente entre deux termes appartenant à deux domaines normalement hétérogènes: l'exemple le plus caractérisé se trouve dans *Daphnis et Chloé* , qui est justement celui des romans grecs où le thème de la piraterie est le plus artificiel: Dorcon est tué par les pirates, mourant de sa blessure après le baiser accordé par Chloé, mais Daphnis leur échappe en nageant , tandis qu'ils périssent noyés, à cause du poids de leurs armes (I,30). Immédiatement après les funérailles de Dorcon, dans la Grotte des Nymphes, Chloé lave les blessures de Daphnis et prend elle-même un bain au cours duquel pour la première fois, il la voit nue: l'épreuve de la maladie d'amour est alors assimilée à celle du bain qu'il vient de prendre et entraîne une évaluation comparative entre le naufrage en mer, l'agression des pirates et l'épreuve de l'amour, la métaphore à proprement parler arrivant en fin de paragraphe, et à la fin du livre I dont ce sont les derniers mots, comme une fleur dont l'éclosion serait longuement préparée ou comme un "point d'orgue":

> Mais Daphnis ne pouvait persuader à son âme d'être joyeuse, depuis qu'il avait vue Chloé nue et que sa beauté, jusque là cachée,, s'était dévoilée à lui. Son cœur souffrait comme si un poison l'eût dévoré; et son souffle, tantôt se faisait haletant comme si on l'avait poursuivi, tantôt lui manquait, comme s'il l'avait dépensé tout entier au cours de ses courses précédentes. Il lui semblait que ce bain était plus redoutable que la mer; il croyait que son âme était demeurée parmi, les pirates, car il était jeune, c'était un campagnard, et il ignorait encore les pirateries d'amour (τὸ Ἔρωτος ληστήριον)(*D. et C.*, I,32).

L'autre exemple se trouve chez Achille Tatius, et il s'agit de qualifier de "pirate" un personnage qui ne l'est pas, Thersandre, mari de Mélitté, en le plaçant même au sommet de l'échelle de violence sexuelle dont les pirates sont censés être coutumiers: Clitophon raconte leurs aventures au père de Leucippé,

> "Et elle est restée, Père, telle jusqu'à ce jour, qu'elle était lorsque tu l'as fait partir de Byzance. Et ce n'est pas là un mérite de ma part si, après nous être enfuis, je n'ai pas fait ce pour quoi nous nous étions enfuis, mais c'est un mérite pour elle d'être restée vierge au milieu des pirates et d'avoir tenu bon contre le pire de tous les

> pirates, je veux dire Thersandre l'éhonté, le brutal." (*L. et C.*, VIII,5).

Les pirates incarnent donc métaphoriquement les épreuves auxquelles sont soumis les héros de romans et tout spécialement les jolies héroïnes — encore que les pirates homosexuels existent aussi, tel Corymbos, follement épris du bel Habrocomès chez Xénophon d'Ephèse, où l'on note la métaphore du feu en fin de paragraphe:

> et la vie en commun ne fait qu'enflammer sa passion (*Eph.*, I,14,7).

On peut être surpris que l'exploitation facile qui pourrait être faite du terme πειράτης et de sa valeur étymologique (πειράω "mettre à l'épreuve") ne se rencontre pas : on citera tout au plus un passage d'Achille Tatius où le repaire des pirates est appelé πειρατήριον et où la métaphore semble suggérée par l'enchaînement entre le défi de Leucippé et l'ironie de la réplique de Thersandre :

> "... Prépare les supplices; apporte la roue : voici mes bras, distends-les; apporte aussi les fouets: voici mon dos, frappe le. Prépare le feu: voici mon corps, brûle le. Apporte aussi le fer: voici mon cou, coupe le. Contemplez un spectacle nouveau: une femme, toute seule, luttant contre toutes les tortues, et victorieuse de toutes. ... Dis-moi, tu veux violer une vierge dans la cité d'une vierge [d'Artémis]? ....—Vierge ? dit Thersandre , quelle audace, quelle plaisanterie ! Vierge, après avoir passé des nuits avec tant de pirates? C'étaient donc des eunuques que tes brigands ? Et leur *repaire* une école de philosophes? Aucun d'eux n'avait-il des yeux?" Alors Leucippé répondit : "Si, je suis vierge, et même après Sosthénès ! Demande à Sosthénès. Car c'est lui qui a été le véritable (ὄντως) pirate. Eux, ils étaient plus maîtres d'eux-mêmes que vous. Et si vous, vous agissez de la sorte, le *véritable repaire de brigands,* (ἀληθινὸν πειρατήριον) c'est ici. Et vous n'avez pas honte de faire ce que n'ont pas osé les brigands? Vous ne vous apercevez pas que vous me faites le plus grand compliment en me traitant avec cette impudence ? Car l'on dira, si vous me tuez maintenant, dans votre folle rage "Leucippé, vierge après les bouviers , vierge encore après Chaeréas, et vierge encore après Sosthénès!" Mais tout cela n'est rien; voici une plus grande louange encore: "Même après Thersandre, elle resta vierge, Thersandre, plus licencieux que les brigands ; ce qu'il ne peut violer, il le tue !" (*L. et C.*, VI, 21-22).

La métaphore des pirates[21] me semble d'autant plus intéressante qu'elle n'est pas devenue topique au même titre que les flèches, le feu ou la maladie d'amour: peut-être est-ce parce que ces métaphores là ne sont pas spécifiques du roman, mais se rencontrent aussi dans la poésie lyrique et élégiaque? La métaphore des pirates, rencontrée explicitement chez deux auteurs, de manière plus diffuse chez Héliodore, a alors l'air d'être la métaphore romanesque par excellence, comme une quintessence du genre. Peut-on dire qu'il s'agisse d'un *topos*? On comprend en tout cas pourquoi le naufrage et les pirates sont toujours liés[22] pourquoi c'est si souvent la mer qui sauve les héros du danger des pirates (par exemple chez Longus, voir ci-dessus: les pirates alourdis par leurs armes coulent tandis que Daphnis, pratiquement nu, apprend immédiatement à nager), et pourquoi la mer sert dans un exemple de métaphore des pirates:

> "C'est bien cela, nous sommes perdus; c'est une attaque de pirates; je reconnais le brigantin de Trachinos." Le navire, à cette annonce, fut tout secoué et, en pleine bonace, rempli du tumulte de la tempête, bouleversé de gémissements, de courses en tous sens. (*Eth.*, V,24).

Le danger de la mer est celui de la nature, celui des pirates incarne pour les héros la perversité des autres hommes. Leur bonheur ne peut exister qu'au terme d'une victoire sur cette double série d'épreuves. Mais alors s'arrête le roman.

Les métaphores sont pour le romancier un instrument d'analyse psychologique et un moyen pour ajouter une dimension symbolique au récit des événements: comme dans *la Flûte enchantée* , les épreuves servent de révélateur de la qualité du couple héroïque. En outre, la constance des signaux de référence d'un art à un autre, du théâtre, de la peinture ou de la mythologie dans le roman,[23] chez

---

21 On note la fréquence des emplois du vocabulaire de la vérité comme signe paradoxal d'un usage métaphorique, voir le "je suis vraiment leur prisonnière" de Callirhoé, chapitre III,1,5.

22 *Eth.*, V, 6,3 : "Ne vois-tu pas comment par [1] es soins [du sort] nos épreuves sont l'une à l'autre enchaînées? Après l'exil, après les périls de la mer, les dangers encore plus terribles de la terre. Aux batailles succèdent les brigands."

23 Ci-dessus, chapitre VII.

tous les romanciers sauf Xénophon d'Ephèse[24] fait que dans une grande partie d'entre eux, on se prend à lire le roman comme une métaphore géante du genre romanesque et de la littérature: Chariclée, née du regard de Persinna sur une peinture mythologique qui est aussi un portrait d'ancêtre, est une enfant de l'art, le symbole même de la création littéraire, qui met en scène la reconnaissance avec ses parents préparée par la mise en scène originelle de sa mère, et cache l'ultime auteur de tous ces jeux de miroir.

---

[24] Les *Ephésiaques* s'avèrent sur le plan de l'écriture le plus pauvre des romans grecs en références métatextuelles et en clins d'oeil au lecteur: ceux qu'irrite la constance de ces références chez un Héliodore y trouveront le bonheur d'une écriture au premier degré, ou d'un répertoire schématique de *topoi* enchaînés sans "réflexion".

* *
*

Si le roman grec, d'après Chariton, Longus, Xénophon d'Ephèse et Achille Tatius, montre un agencement plus ou moins habile, parfois brillant, de thèmes, de situations et de personnages topiques tout en manifestant l'élaboration d'un style romanesque déjà très évolué, Héliodore au moins montre l'exemple d'une exceptionnelle réussite dans le genre: on retrouve dans les *Ethiopiques* tous les *topoi* attendus dans le genre littéraire, mais agencés avec une ironie et une maîtrise totale des moyens romanesques. Par la composition de son roman comme par son style, Héliodore l'emporte de beaucoup sur tous ses "rivaux" dans cette compétition littéraire dont ses récits de compétitions-spectacles semblent une métaphore, où Théagène l'emporte toujours, pour l'amour et sous les yeux de Chariclée. Héliodore ne dédaigne nullement les lieux communs du roman, que le lecteur attend sans doute impatiemment: mais il joue avec eux, depuis le début du roman où il fait se lever le rideau sur la scène tragique — apparemment finale — d'un massacre de pirates vu à travers des yeux de brigands. Ou il les inverse, montrant que la noblesse de l'héroïne éthiopienne, descendante du Soleil, est encore supérieure à celle d'un descendant purement grec de Thétis et d'Achille. Enfin, il utilise les images et métaphores banales, mais les "file" de manière cohérente au long de ses dix livres: Chariclée faisant par son éclat pâlir la lumière du flambeau qu'elle tient dans le récit du livre IV reste dans la mémoire comme une lumière éclatante, image centrale du roman qui trouve son achèvement au livre X, avec l'image de la "tache d'ébène" souillant son "bras d'ivoire", reprise en écho et en miroir par l'image des mitres blanches couronnant les tempes noircies des deux héros qui réalise en Ethiopie, au terme du voyage qu'il avait prescrit, l'oracle d'Apollon.

INDEX DES PASSAGES CITÉS

Chéréas et Callirhoé
livre I: I,1 37-38; 39; 81; 112; 119-120; 145; 183
I,1,6 137-138
I,1,7 214
I,1,8 215
I,1,14 215
I,3 81; 149
I,4,5 186
I,7 87; 177
I,8 24; 76
I,11 64; 188
I,13 188
I,15 188-189
livre II,6, II, 7, II,8 89
II, 10 92
II,11 64; 165
livre III,2 122
III,3 96-97
III,5 97
III,7 97; 185; 203
III,7-10 185
III,10 178; 185
livre IV,1 178
IV, 1-2 186
IV,2 89; 188
IV,3 198
IV,4,10 210
IV,9 122
livre V,1 201
V,5,2 212
V,8 168
livre VII,7 74
livre VIII,1 179; 217
VIII,7 23; 108; 122

Daphnis et Chloé
Avant propos 112; 159
livre I,1,1 34
I,1.2 34
I,2 121; 124
I,7 85; 121-122
I,13 140; 143; 154-155
I,17 140; 153
I,18 153
I,25 15
I,26 153
I,27 169
I, 28 87; 178
I,32 219
livre II,3 98
II, 3,7 113
II,7 147; 148
II,9-10 147
II,16 165
II,37 168-169
livre III,6 172
livre IV,1 66
IV,24 84
IV,30 184
IV,31 85
IV,35 85
IV,37 108

Ephésiaques
livre I,1-2 82; 120; 212
I,2,6 123
I,3,1 138; 214
I,3,2 39
I,3,2 et I,3,4 215
I,5 120
I,6 et I,7 62
I,8-9, I,10-18 et I,11 100
I,9-10 191
I,13 87
I,14,7 220
I,16 88
livre II,2 90
II,3,3-5 24
II,4,1 90
II,6 70
II,13 89
II,35,5 133
livre III,1,5 187
III,2 89
III,5 138
III,10 95
III,12 91
livre IV,2-3 71
IV, 6 73
livre V,1 78
V,5 93
V,6-12 188
V,7 93
V,14 69; 191
V,15 108
livre VI,6 75

Ethiopiques
livre I,1 176
I,2 120-121; 123
I,3 177
I,8 178-179; 200
I,8-9, I,10-18, I,11 100
I,16 88
I,29 77; 185
I,30 185
I,31 77
livre II,1 78
II,2,1 et II,3,4 97
II,24 99
II,28-29 77
II,30 128
II,34,2 à 35 128
II, 35,5 133
livre III,2-3 143
III,3 121
III,4 121; 123; 143
III,5 138; 146
III,14 132
livre IV,1 143; 216
IV,1,2 216
IV,2, IV,3 et IV,4 144
IV,4,3 213
IV,7 146
IV,8 124; 129-130
IV,17 190
livres IV et V 101
livre V,1,3-5 211-212
V,2 2 16
V,4 193-194; 207
V,4,7 196
V,5,3 167
V,5,4 207
V,5,7 210
V,14 69
V,20 181
V,24 177; 221

V,31 181
livre VI,8,5 167
VI,9 182
VI,11-12 173
VI,14 131
VI,15 187
VI,21 151
livre VII,2 91
VII,2,3-4 134
VII,8,2 166
VII,10 et VII,12 91
VII,14,7 167
VII,18,1 166
VII,19,3 200
VII,21 150
VII,26 151
livres VII et VIII 71
livre VIII,2,3-4 134
VIII,5 74
VIII,9 132
VIII,10 196
VIII,13 147
VIII,15,3 200
livre IX,2 72
IX,9 131; 133
IX,22 131
IX,25 133
IX,25,2 152
livre X,4 132
X,5 132-133
X,7 182; 192
X,7,7 180
X,9 122; 192
X,11-12 166
X,13 86
X,14 131
X,14,7 134-135
X,24 26
X,26 et X,27 131
X,31,2 132
X,41 135

Leucippé et Clitophon:
Ouverture 158-159
livre I, 2 34-35
I,4 14; 120; 138; 140; 146 214
I,5 139; 161; 164
I,6 147; 163
I,7 93-94
I,15 68
I,16-19 113
II,2 112; 154
II,6 155
II,8 154
II,19 21; 25
II,23 83
II,27 et II,29 84
II,31 96
II,34 102
livre III 97-88
III,1 176
III,6 35
III,15 185
III,17 96
III,20-21 186
livre IV,1 179
IV,3 145; 180
IV,7 149
livre V,3 158; 180-181
V,7 178
V,8 96
V,11, V, 14, V,16, V,21 90
V,18 199; 210
V,27 90; 148

début du livre VI 71
VI,1 91
VI,1, VI,3, VI,6 215-217
VI,7 71
VI,11 150
VI,19 150
VI,19-20 74
VI,21-22 73; 220
livre VII,5 185
VII,6 96
VII,12 82
VII,15 122
VII,16 122
livre VIII,4 82
VII,5 219-220
VIII,6 96
VIII,13-14 192

INDEX DES PERSONNAGES DES ROMANS GRECS

Achéménès (personnage secondaire des *Ethiopiques*, fils de Cybèle, serviteur d'Arsacé) 25; 151, 181

Aigialée (personnage secondaire des *Ephésiaques*) qui raconte à Habrocomès son histoire d'amour) 31; 77; 98-101; 188

Aigialée et Thelxinoé 170

Alcamène (dans les *Ethiopiques*, parent de Chariclès, à qui il voudrait donner Chariclée en mariage) 26

Anchialos (dans les Ephésiaques, brigand chargé de garder Anthia, qu'elle tue) 75

Anthia (héroïne des *Ephésiaques*) 22; 24; 39; 73; 74; 76; 89; 93; 101; 123; 171; 180; 186; 187; 190; 191; 204; 206; 215

Apsyrtos (dans les *Ephésiaques*, brigand embourgeoisé) 70; 89

Ariston (père de Chéréas chez Chariton, puissant personnage de Syracuse) 81; 183

Arsacé (dans les *Ethiopiques*, sœur du grand Roi, épouse du satrape Oroondatès, amoureuse de Théagène) 20; 23; 24; 30; 71; 74; 91; 101; 104; 128; 182; 189; 190; 200; 206

Calasiris (personnage important des *Ethiopiques*, guide des héros et narrateur-délégué) 4; 22; 25; 30; 31; 74; 86; 89, 90, 98; 99; 101; 104-105; 115; 122; 124; 129; 134; 138; 143; 159; 173; 188; 193; 213

Calligoné (dans *Leucippé et Clitophon*, demi-sœur du héros, que son père veut lui faire épouser) 25; 82; 101; 170; 184

Callirhoé (héroïne de Chariton) 20; 24; 25; 30; 37; 62; 68; 76; 89; 90; 96; 108; 119; 122; 149; 165; 163; 180; 181; 183; 184; 186; 188; 190; 198; 200; 203; 204; 206

Callisthénès (dans *Leucippé et Clitophon*, jeune Byzantin qui enlève Calligoné en la prenant pour Leucippé) 101; 184

Chaeréas (personnage secondaire de *Leucippé et Clitophon*, amoureux de l'héroïne) 180-181

Chaeréas ou Chéréas (héros de Chariton) 10; 15; 16; 38; 62; 68; 72; 81; 89; 96-97; 108; 119; 122; 149; 165; 180; 183; 186; 198; 201; 203; 204

Chariclée (héroïne des *Ethiopiques*) 6; 22; 23; 24; 25; 29; 36; 37; 41; 44; 46; 51; 52; 55; 57; 64; 77; 86; 88; 95; 99; 101; 105; 121; 123; 124, 126-136; 139; 143; 144; 147; 150-151; 159; 166; 167; 171; 173; 179; 181-182; 189; 190; 193; 196; 197; 216

Chariclès (dans les Ethiopiques, père adoptif de Chariclée) 26; 31; 63; 85; 98; 103; 127-128; 135; 147; 170

Chariclès (dans *Chéréas et Callirhoé*, éromène de Clinias) 99-100

Charmidès (dans Leucippé et Clitophon, commandant d'une force armée, amoureux de l'héroïne) 89; 145; 149; 180

Chloé (héroïne de Longus) 25; 51; 63; 84-85; 108; 113; 115; 121; 134; 140; 142; 147; 149; 154; 168; 169; 171; 184; 191; 219

Cléaristé (mère de Daphnis chez Longus) 84

Clinias (cousin et confident de Clitophon chez Achille Tatius) 4,22; 30; 93; 94; 99; 100; 104; 115; 117; 170; 185

Clitophon (héros d'Achille Tatius) 20; 21; 22; 24; 25; 30; 62; 64; 67; 71; 75; 82; 90; 94; 96; 109; 110; 116; 120; 138; 149; 154; 161; 163; 173; 176; 184-185; 191; 196; 199; 210

Cnémon (dans les *Ethiopiques*, ami des héros) 17; 22; 77; 88; 94-95; 97; 100-101; 104; 111; 170; 171; 200; 212

Cnémon, Thisbé et Calliclée 168

Corymbos (brigand dans les *Ephésiaques*) 30; 89; 90;182;180; 214

Cybèle (dans les *Ethiopiques*, servante d'Arsacé) 24; 25; 71; 74; 84; 91; 104; 132

Daphnis (héros de Longus) 25; 63; 84; 97; 105; 108; 113; 142-143; 149; 154-155; 165; 171; 184; 191; 219

Démaenété (marâtre du "roman de Cnémon" dans les *Ethiopiques*:) 100-104

Dionysios (dans Chéréas et Callirhoé, grand personnage de Milet, deuxième mari de l'héroïne) 20; 89; 180; 190; 198

Dionysophanès (dans *Daphnis et Chloé*, père du héros, maître du domaine) 21; 84; 85

Dorcon (dans *Daphnis et Chloé*, berger amoureux de Chloé) 105; 146; 149; 153; 171; 178; 184

Dryas (dans *Daphnis et Chloé*, père adoptif de l'héroïne)182

Habrocomès 70; 71; 90; 95; 101; 190

Hermocrate (héros historique de Syracuse, chez Chariton, père de Callirhoé) 32; 37; 81; 119; 183

Hippothoos (dans les *Ephésiaques*, brigand puis ami des héros) 30; 87; 88-89; 95; 102; 104-105; 170

Hydaspe (dans les *Ethiopiques*, roi d'Ethiopie, père de Chariclée) 25; 35; 85; 86; 105; 111; 131; 133; 152; 166; 192

Hygin (dans Chéréas et Callirhoé, serviteur de Mithridate, qui sert d'entregent entre les héros) 89; 198

Hyperanthès (dans les *Ephésiaques*, éromène d'Hippothoos) 102

Kyno (dans les *Ephésiaques*, femme mariée amoureuse d'Habrocomès) 91

Léonas (dans *Chéréas et Callirhoé*, serviteur et hommé de confiance de Dionysios, qui achète Callirhoé à Théron) 180

Leucippé (héroïne d'Achille Tatius) 20; 21; 24; 25; 53; 62; 64; 71; 73; 82; 84; 96; 99; 114; 120; 149; 153; 168; 178; 184; 192; 199

Lycénion (dans *Daphnis et Chloé*, initiatrice de Daphnis) 105; 115; 149; 171; 207

Manto (dans les *Ephésiaques*, fille d'Apsyrtos, amoureuse d'Habrocomès) 24; 90; 182

Mégaclès (dans *Daphnis et Chloé*, père de Chloé) 85

Mélantho (dans *Leucippé et Clitophon*, servante de Mélitté) 91

Mélitté 20; 30; 71; 90; 148; 149; 150; 159; 182; 192; 199

Ménélas (dans *Leucippé et Cltiphon*, jeune Egyptien ami du héros) 30; 94; 96; 102; 104; 117; 170

Mithridate (dans *Chéréas et Callirhoé*, satrape de Carie) 89; 104; 178; 180; 198

Myrtalé ((mère adoptive de Daphnis chez Longus) 85

Napé (mère adoptive de Chloé chez Longus) 85

Nausiclée (dans les *Ethiopiques*, fille d'un marchand, qui épousera Cnémon) 101; 170

Nausiclès (marchand en voyage dans les *Ethiopiques*) 100-101; 170

Oroondatès (dans les *Ethiopiques*, satrape d'Egypte, époux d'Arsacé) 72; 91; 181

Panthée (dans Leucippé et Clitophon, mère de la jeune fille) 64; 83

Pâtres ou Pasteurs de Bessa ou du Nil (dans les *Ethiopiques* et *Leucippé et Clitophon*) 87; 88; 100

Péloros (lieutenant des pirates dans les *Ethiopiques*)181

Périlaos (dans les *Ephésiaques*, irénarque de Cilicie), 76; 89

Persinna (dans les *Ethiopiques*, reine d'Ethiopie, mère de Chariclée) 35; 85; 86; 105; 107; 124; 129; 132; 134; 182; 192; 222

Pharnace (dans *Chéréas et Callirhoé*, satrape d'Ionie et de Lydie) 89; 10; 198

Philétas (dans *Daphnis et Chloé*, vieux berger) 31; 65; 97; 115; 146; 147; 170; 171; 188

Phocas (dans *Chéréas et Callirhoé*, intendant de Dionysios) 24; 185

Plangon (dans *Chéréas et Callirhoé*, servante de Dionysios) 24; 92; 103

Polycharme (dans *Chéréas et Callirhoé*, ami du héros) 23; 72; 89; 95;96; 104; 111; 178

Rhodé (dans les *Ephésiaques*, servante) 24-25

Rhodé (chez Longus, mère de Chloé) 85

Rhodopis (dans les *Ethiopiques*, personnage de séductrice dans le "roman de Calasiris") 101; 189

Rodogune (femme de la cour de Babylone dans *Chéréas et Callirhoé*) 89; 105; 180

Satyros (dans *Leucippé et Clitophon*, serviteur et compagnon du héros) 25; 90; 94; 115; 199

Sisimithrès (dans les *Ethiopiques*, vieux sage éthiopien, chef des gymnosophistes) 30; 35; 99; 132; 134; 161; 192

Sostratos (dans *Leucippé et Clitophon*, père de l'héroïne) 82

Statira (dans *Chéréas et Callirhoé*, épouse du Grand Roi) 89; 105; 180

Théagène (héros des *Ethiopiques*) 22; 23; 29; 30; 44; 51-52; 63; 71; 72; 74; 77; 84; 85; 91; 107; 125; 127; 128; 133; 136; 144; 150; 151; 166; 181; 184; 190; 192; 216; 223

Thelxinoé (dans les *Ephésiaques*, héroïne du "roman d'Aigialée") 78; 97

Théron (dans *Chéréas et Callirhoé*, chef des pirates) 37; 87; 177; 180;

Thersandre (dans *Leucippé et Clitophon*, puissant personnage amoureux de l'héroïne, mari de Mélitté) 71;

Thisbé (dans les *Ethiopiques*, ennemie et double de Chariclée, personnage aussi du "roman de Cnémon") 77; 94; 95; 100; 101; 132; 183

Thyamis (dans les *Ethiopiques*, chef des Pâtres de Bessa) 77; 89; 100; 181; 187;

Thyamis et Pétosiris (dans les *Ethiopiques*, deux fils de Calasiris) 99; 105

Trachinios (dans les *Ethiopiques*, chef des pirates) 181; 221

INDEX DES ŒUVRES ET AUTEURS CITÉS[1]

Aïda de Verdi, livret de Mariette 59

Alcée 66

Amadis des Gaules 48

Amyot traducteur de romans 2; 29; 41; 53; 207; aussi traducteur de Plutarque 41

Anabase, 66

Annales, II,24 (Tacite)172

Antigone 23; 78; 79; 80;185

vv 891-892 et 944-950 80

Apollonius de Tyr (Roman d', Vie d') 28; 187

Apulée 49

Aristénète, *Lettres d'amour* 9

Aristophane 140; 205

Aristote 15; 33; 43; 126; 132; 137

Génération des animaux I,18,722a, *Histoire des animaux* 7,6, 585 b 13 129

—*Poétique* 33

—*Rhétorique* 12

Astrée 44; 47

Athénagoras 47; 49; 152

Athénée,*Deipnosophistes* X, 412 d-e 33

Aubignac 43

Audiguier 41

Augustin (Saint) *Confessions* VI 3,3 22

Babyloniaques, Babyloniques (Jamblique) 46, 57

Balzac, *Eugénie Grandet* 64

Banquet 138; 139; 140

Barlaam et Josaphat de Saint Jean Damascène 48

Baudouin 42

Belleforest 42

Bernardin de Saint Pierre 54; 63; 153

Bibliothèque de Photius 43

Boileau, *Dialogues des héros de roman* 43

Bucoliques d'Henri Estienne 42

Buffier (Père) 55

Callimaque 153

Caractères de La Bruyère 171

Cervantes 53

Cicéron, *Correspondance* 193

Chapelain 43

Cocchi 42

Commentaires de César 208

Confessions 54

---

[1] Il s'agit ici d'œuvres (littéraires ou picturales) et des auteurs anciens (auteurs critiques inclus): c'est ainsi qu'Aristote, Platon et Prévost figurent dans cet index, aussi bien pour leur œuvre littéraire que pour leur œuvre critique.

Contre Néaira (Pseudo-Démosthène) 31

Contre Timarque d'Eschine 31, 100

Corneille, 173

Courier 41; 42

Crébillon 11; 74; 153

Cruceius (della Croce) 42

Ctésias 45

Cyropédie 43; 56; 68 132

Cyropédie,V,4-5, voir aussi V,2-3 et VI 125 1232-124

Daphnis et Chloé, *Duo* et *Romance de Philétas* (poèmes de J.J. Rousseau) 58

Démosthène et Eschine165

Demoustier, *Lettres à Emilie sur la mythologie* 33

Diogène Laërce, Vie de Diogène le Cynique 127

Dolce 41

Don Quichotte 157; 164

Doré 134-135

Dubois (Ambroise) 58

Du vrai et du parfait amour 47

Economique 66

Egarements du cœur et de l'esprit (Crébillon) 11; 74; 153

Electre de Sophocle 97

Electre 157

Erec et Enide 141

Eschyle 22; 29; 211

—*Orestie* 29

Essai sur les romans considérés du côté moral 50

Estienne Henri 42

Euripide 29; 91, *Hippolyte* 29; 91; 146

Eustathius 48

Fables milésiennes 46

Fénelon 29

Ferriol, *Recueil de cent estampes* 71

Flûte enchantée 58; 99; 219

Fontenu 41

Fumée 47

Galand 46

Gautier 77

Giacomelli 41

Giono, *Naissance de l'Odyssée* 174

Giraldi 42

Giraudoux, *Electre* 157

Goethe 53

Guarini 47; 48

Guéret 43

Hannon 45

Hardy 41

Helléniques 68

Hérodote 45; 133

Hérodote III,23 72

Heyne 41

Hippolyte d'Euripide 104

Histoire d'une Grecque moderne 12; 55-57 65;

Grecque moderne 12; 115-117; 141; 151-152; 182-183; 199-201; 211

Homère 15; 37; 49; 60; 66; 69; 132; 157; 212; 214

Huet 29; 43 à 50; 54; 110; 162 (traduction en latin de *D. et C.*48)

Hugo 15

Hymne à Déméter 163

Iliade 37; 69; 162

Iliade VI 72; XXIII 100

Idylle I de Théocrite 103
Ingres 206
Illusion comique 172
Jacobs 42
Jacques le Fataliste 212
Jamblique,*Babyloniaques* 46,57
Laclos 218
L'Amour piqué par une abeille 155
Lafayette (Mme de) 45; 50; 218
la Fontaine 203
La Hyre 56
Larcher 42
Le Lorrain 56
Le manuscrit trouvé à Saragosse 110
Le nom de la rose (Eco) 162
le Pour et le Contre (Prévost) 44; 51; 57
Les amours pastorales de Daphnis et Chloé 41
Les liaisons dangereuses 110
Lettre sur l'hérésie imaginaire (Nicole) 50
Lettre-traité d'Huet 43-50
Logique de Port Royal 116
Lucien de Samosate 36; 46
Lucien Leuwen 142
Lucius de Patras 46
Madame Bovary 142
Mahabharata 157
Manon Lescaut 117
manuscrit de *Chairéas et Callirhoé* 48
Mariette (livret d'*Aïda*) 59
Marivaux, *Vie de Marianne* 142
Marmontel 50
Maulnoury de la Bastille 41
Mémoire de Louis Racine 53, 150
Métamorphoses d'Apulée 113
Mille et Une Nuits 15; 46; 102; 156
Molière, 72; 111
Monfreid 179
Montemayor 48
Montlyard 41
Moralia 171
Mozart 59
Nadja 141
Nicole 50
Ninos et Sémiramis 33; 56
Nodier 79
Noue 42
Nouvelle Héloïse 54
Odyssée 55; 79; 91; 172; 210; —III,113-119 213; XV,1-43 213; XIX (cicatrice d'Ulysse) 124
Orville 42
Pamela (Richardson) 53
Parnasse réformé (Guéret) 43
Pasquier 42
Pastor Fido (Guarini) 47; 48
Paul et Virginie 63; 153
Pavin 42
XIX (cicatrice d'Ulysse) 124
Phèdre (Platon) 67
Phèdre (Racine) 91
Philétas,poète hellénistique 103
Philippe le Philosophe 43
Philippe d'Orléans 58
Philodème 12
Philon d'Alexandrie 127
Philostrate 36; 45
Photius 29; 43; 46; 47
Pindare 214
Platon 15; 36; 43; 65; 132; 139

—*Alcibiade, Phèdre* 67; 137; *Banquet* 158

Plutarque 170

— *De l'exil* 600 e-f 126-127

Prévost 29; 44; 52; 55; 57; 58; 69; 71; 79; 116-117; 125; 141; 151; 152; 182; 187; 188; 199-200; 218

Histoire de Marguerite d'Anjou 181

Histoire d'une Grecque moderne 117; 151; 152; 181; 183

Manon Lescaut 117

Mémoires d'un homme de qualité 79

Le Philosophe anglais ou Cleveland 72; 79

Le Pour et le Contre 51; 57
187

Princesse de Clèves 142

Prodromus (Théodore) 48

Prométhée enchaîné 112; 214

Proust 70; 141

Psellos 43

Pure (abbé de) 43

Quenneville 41

Racine 53; 150; 207

Racine (Jean et Louis) 150

— *Phèdre* 91

Ravel 58

Recherche du temps perdu 140-141

Recherche du temps perdu, S. et G., éd. de la Pléiade, 741 70

Reiske 42

Richardson 53

Rochemaure 41

Roman d'Apollonius de Tyr 30

Roman comique (Scarron) 106

Ronsard 140; 149; *l'Amour piqué ...* 155

Rousseau 54; 58; 218; *Confessions et pièces poétiques* 54

Sade 74; 218

Salmasius 42

Salvini 42

Sappho 64; 118; 149

Saumaise 49

Scarron, début du *Roman comique* 107

Scott 26

Scudéry (Mlle de) 52; 218

Scudéry (G. de): préface d'*Ibrahim* 43

Segrais 43; 48

Shakespeare 162; *Hamlet* 163

Sicilien ou l'amour peintre (Molière) 72

Si par une nuit d'hiver un voyageur... (Calvino) 162

Sidney 53

Sophocle 29; 79-80; 187

Sorel 43

Souda, Suidas 48

Stendhal 31

Tacite 172

Tasse 47; 48;

Terrasson 29

Théocrite 60; 66; 103

Théophraste 170

Titien 135

Tristan de Bédier 6

Tristan l'Hermite 56

Trognon 41

Underdowne 41

Urfé 47; 48; 53; 67; 162; 218

Vallet (Pierre) 41
Verdi 2, 59
Verne 63
Véronèse 135
Vie d'Apollonius de Tyr 28; 187
Voltaire 11
Warszewicki 41
Xénophon (d'Athènes) 43; 68; 181
Xénophon, *Cyropédie*, V,4-5, V,2-3 et livre VI 123-124
Xénophon d'Antioche, Xénophon de Chypre 48
Xénophon, *Cyropédie* 81
Xénophon de Chypre, *les Cypriaques*, 48
Zaïde (Mme de Lafayette, signature de M. de Segrais) 45

INDEX DES AUTEURS CRITIQUES CITÉS

Arend 3
Auger 162
Bailey 114
Bakhtine 175; 244-248
Bal 157
Barthes 66; 106
Bartsch 36; 47; 62; 112; 120; 158; 159; 162; 189; 192
Boehlich 53
Borgeaud 27
Borges 15; 157; 160
Bourneuf-Ouellet 16
Bowie 109
Brémond 17
Bruit-Zaidman & Schmitt-Pantel 27
Brulé 84; 124
Buhler 120
Bulloch 103
Burkert 29
Calvino 157
Cantarella 31; 103
Carson 118; 149
Casson 27
Cave 126
Chalk 171
Cohn 73
Crouzet 16
Curtius 65; 66
Dällenbach 157
Dalmeyda 42
Debray-Genette 65; 68
Dover 31; 102
Dowden 79
Dupont-Roc & Lallot 33
Durham 97; 107
Eco 15; 160
Effe 155
Ferguson 66
Feuillâtre 2
Froidefond 132
Gaselee 109
Gégou 43; 44; 45; 46; 49; 50
Genette 6; 16; 55; 157
Germain 172
Gilot 55; 63; 153
Goyet 6
Grumach 53
Hägg 9;10; 30; 32; 41; 53; 54; 58; 73; 112; 117; 138
Highet 53; 54
Hirsch 68
Hoff 105
Hoffmann 26; 114
Imbert 115
Jauss 9
Joly 132
De Jong 157
Konstan 115
Lacey 9,20
Lestringant 58
Létoublon 28; 69; 100; 106; 126; 157; 169; 212; 214
Loraux 27; 79
Lossky 58

Mazel 119
Mazon 80
Merkelbach 28
Molinié 54; 125; 152; 153; 185; 206-212
Morgan 77; 94; 128
Mossé 22; 31; 92
Most 34; 73; 78; 109; 110; 112
O'Brien 80
Ormerod 27; 179
Perry 117
Préaux 27
Rabau 6; 106
Racault 66
Raimond 6; 7; 16; 32; 64; 81
Reardon 11;15; 105; 117; 124; 125; 128; 132; 163; 165; 175; 190; 204
Reynolds-Wilson 29; 157
Riley 53
Robert 85; 124
Robiano 2
Rohde 11; 111; 119; 146; 153-154; 178; 190; 209
de Rougemont 6
Rousselle 32
Rousset 1; 68; 79; 137; 140; 142; 162-163
Russell 15; 43
Saïd 106
Salles 31; 102
Sandy 2; 29; 43
Schaeffer 1
Schmitt-Pantel 22; 27
Segal 80
Sgard 5; 55; 71; 79; 117; 141; 151; 187; 202
Snell 64
Snowden 126
Sörbom 33
Sourvinou-Inwood 80
Starobinski 70; 114
Stechow 58
Stegmann 53
Stewart 70; 199; 218
Tailleur 151
Tasinato 22
Turcan 30
Vernant 27; 39; 132; 137
Veyne 162
Vilborg 109
Walden 166
Watzlawick - Beavin - Jackson 195
Weil 146
Weinreich 59
Wespieser 41
White 26
Willcock 162-163
Winkler 66; 87; 105; 115; 118; 158; 159; 165; 170; 171; 197
Wolff 53
Zandvoort 53
Zeitlin 28; 33; 58; 66; 67; 165

BIBLIOGRAPHIE

Les éditions utilisées: romans grecs [1]

Achille Tatios, *Leucippe and Clitophon,* éd. et trad. en anglais dans la coll. Loeb (Harvard) par S. Gaselee, 1917, 1947,1961. Trad. fr. dans Grimal, 1958.

Achille Tatius, *Le Roman de Leucippé et Clitophon.* Texte et trad. par J. Ph. Garnaud, Paris (Belles Lettres), 1991.

Chariton d'Aphrodise, *Le roman de Chairéas et Callirhoé,* texte et trad. par G. Molinié, Paris (Belles Lettres),1979; aussi chez Grimal, 1958.

Héliodore , *Ethiopiques ou Théagène et Chariclée,* éd. par R.M. Rattenbury et T.W. Lumb, trad. par J. Maillon, Paris (Belles Lettres), 1960[2] ; aussi chez Grimal, 1958.

Longus, *Daphnis et Chloé,* éd. et trad. par J. Vieillefond, Paris (Belles Lettres), 1987 et in Grimal, 1958.

Xénophon d'Ephèse, *Les Ephésiaques ou Habrocomès et Anthia,* éd. et trad. G. Dalmeyda, Paris (Belles Lettres), 1962[2] (roman négligé par P. Grimal au nom de l'hypothèse de l'*épitomé*).

Romans de l'Antiquité (traduction seule)

Achille Tatius, *Les amours de Leucippé et de Clitophon,* traduction de Du Perron de Castéra, Paris, sans date d'édition, coll. Antiqua, A l'Enseigne du Pot cassé.

Héliodore, *Histoire Aethiopique de Heliodorus,* contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagenes Thessalien, et Chariclea Aethiopienne. Paris, Longis, 1547 (traduction de Jacques Amyot, sans signature), nombreuses rééditions.

Héliodore, *Amours de Theagènes et Chariclée,* traduction de Jacques Amyot, avec des notes par P.L. Courier, Paris, Merlin, 1822-3, nombreuses rééditions

Longus, *Les amours pastorales de Daphnis et Chloé.* trad. de J. Amyot, 1159, réimpr. Paris, Actes Sud, coll. Les belles infidèles, 1988.

---

[1] Les auteurs anciens sont cités dans l'ordre alphabétique traditionnel en France, par exemple dans le catalogue de la Collection des Universités de France aux Belles Lettres, qui classe Achille Tatius sous A et non sous T.

Romans grecs et latins, présentés, traduits et annotés par P. Grimal, Paris, Gallimard (Pléiade),1958.

Textes français (romans et ouvrages critiques anciens)

(Père Bougeant S.J.), *Voyage merveilleux du prince Fan Férédin dans la Romancie.* Première publication, Paris, Lemercier, 1735. Rééd. en préparation à Grenoble sous la direction de Jean Sgard.

G. de la Calprenède, *Cassandre.* Paris, 1642-48.

Claude Prosper de Crébillon, *Les égarements du cœur et de l'esprit.* Première publication, Pékin (*sic*) 1735. Edition avec introduction et notes par P. Dagen, Paris, Flammarion, GF, 1985.

A. Fouquelin, *La Rhétorique françoise.* 1555, 1557, republ. in Goyet, 1990.

Gomberville M. le Roy de, *La Carithée.* Paris, 1621.

Gabriel Guéret, *Le Parnasse réformé,* Paris, 1647.

Pierre Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans*, éd. critique, introduction et notes par A. Kok, Amsterdam, 1942 (la première publication date de 1670, sous forme d'une lettre à Monsieur de Segrais, avec la *Zaïde* de celui-ci).

— *Lettre-Traité de l'origine des romans*, éd. critique de F. Gégou, Paris, Nizet, 1971.

Abbé Prévost, *Œuvres de Prévost*, tome IV, sous la direction de J. Sgard, Grenoble, PUG, 1982. Le texte de l'*Histoire d'une Grecque moderne* est établi par A. Holland.

Louis Racine, *Mémoire sur la vie de Jean Racine*, Lausanne-Genève, 1747.

Georges de Scudéry, *Ibrahim ou l'Illustre Bassa.* Paris, 1641-44.

Madeleine de Scudéry, *Artamène ou le Grand Cyrus.* Paris, 1650-53.

Charles Sorel, *L'Orphise de Chrysanthe.* Paris, 1626.

— *Le berger extravagant.* Paris, 1627-28.

— *L'anti-roman ou l'histoire du berger Lysie.* Paris, 1633-34.

Ouvrages et articles critiques modernes

Anderson G. *Eros Sophistes: Ancient Novelists at Play.* Chico, American Classical Studies, 9, 1982.

Auger D. "Rêve, image et récit dans le roman de Chariton", *Ktèma* 8, 1983, 39-52.

Bakhtine M. *Esthétique et théorie du roman,* (Recueil d'articles parus de 1924 à 1975, trad. de l'éd. en russe de 1975), Paris, Gallimard, (Coll. Idées),1978 .

Bal M. "Mise en abyme et iconicité", *Littérature*, 29, 1978, 116-128.

Balard M. *Fortunes de Jacques Amyot.* Actes du Colloque de Melun. Paris, Nizet, 1986 .

Barthes R. "Par où commencer?", *Poétique*, 1, 1970, 3-9.

Bartsch S. *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius.* Princeton, Princeton University Press,1989.

Billault A. *La création romanesque dans la littérature grecque.* Paris, PUF, 1991.

Boardman J. *The Greeks Overseas.* (nlle éd. augmentée), London, Thames & Hudson, 1980.

Boehlich W. "Heliodorus Christianus", *Freundesgabe für E.R. Curtius*, Bern, 1956, 103-124.

Bonnerot O.H. "Turcs, Maures et Corsaires dans *Mémoires pour servir à l'Histoire de Malte* ou *Histoire de la jeunesse du Commandeur de ****", *Cahiers Prévost d'Exiles* 2, 1985, 145-159.

Borgeaud P. *Recherches sur le dieu Pan.* Genève (Thèse de l'Université de Genève, Faculté des Lettres), 1974.

Borges J.L. *Enquêtes.* (éd. orig. en espagnol: *Otras Inquisitiones.* Buenos Aires, 1952) Paris, 1957.

Boyer J.C. *Le peintre, le roi, le héros. L'*Andromède *de Pierre Mignard.* Paris, Ed de la Réunion des Musées nationaux, 1989.

Bremond C.-Pavel T.G. Avant-propos et "La fin d'un anathème" in *Variations sur le thème. Communications*, 47, 1988, 5-7 et 209-219

Brown P. *La société et le sacré dans l'Antiquité tardive.* Paris, Seuil (Coll. Des travaux), 1985.

— "Bodies and Minds: Sexuality and Renunciation in Early Christianity", in Halperin-Winkler-Zeitlin, 1990, 479-493.

Bruit-Zaidman L.-Schmitt-Pantel P. *La religion grecque.* Paris, Armand Colin, 1989.

Brulé P. *La fille d'Athènes. La religion des filles à Athènes à l'époque classique. Mythes, cultes et société.* Paris-Besançon, Belles Lettres (Annales de l'Université de Besançon), 1987.

Bühler W. "Das Element des Visuellen in der Eingangsszene von Heliodors *Aithiopika*", *Wiener Studien*, 10, 1976, 177-185.

Bullock A.W. "Hellenistic Poetry" in Easterling-Kenney, 1985 (1989, 1-81)

Burkert W.*Greek Religion.* 1985, Cambridge Mass. (Harvard Univ. Pr.)

Caillois R. *Approches de l'imaginaire.* (Recueil d'études écrites entre 1935 et 1950), Paris, Gallimard, 1974.

Calame C. *Métamorphoses du mythe en Grèce antique.* Genève, Labor & Fides, 1988 .

Calvino I. *La machine Littérature. Essais.* Paris, Seuil, 1984.

Cantarella E. *Selon la nature, l'usage et la loi. La bisexualité dans le monde antique.* Paris, la Découverte, 1991 (éd. orig. en italien, Rome, 1988).

Carson A. *Eros the Bittersweet. An Essay.* Princeton, Princeton University Pr, 1986).

Casson L. *Travel in the Ancient World.* Toronto, Hakkert, 1974.

Cave T. *Recognitions. A Study in Poetics.* Oxford, Clarendon Press, 1988.

Chalk H.H.O. "Eros and the Lesbian Pastoral of Longus", *JHS*, 80, 1960, 32-51.

Chartier P. *Introduction aux grandes théories du roman.* Paris, Bordas, 1990.

Cohn D. *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman.* Paris, Seuil, 1981 (éd. orig. en anglais: *Transparent Minds.* Princeton University Press, 1978).

Coulet H. "Sur les trois romans écrits par l'abbé Prévost en 1740", *Cahiers Prévost d'Exiles,* 2, 1985, 7-19.
Crouzet M. *Espaces romanesques.* Paris, (Univ. de Picardie, Centre d'études du roman et du romanesque), PUF, 1982.
Curtius E.R. *La littérature européenne et le moyen-âge latin* . Paris, 1956 (trad.fr. de l'éd. orig. en allemand, 1949), nlle éd. en fr. Paris, Agora, 1986.
Dällenbach L. *Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme.* Paris, Seuil, 1977.
Dalmeyda G. "Henri Estienne et Longus", *RPh.* 60, 1934, 169-181.
Daude C. "Eléments de la modélisation spatiale dans le roman de Chariton", *Sémiologie, Lexicologie, Didactique, Recherches en linguistique étrangère* 15, Paris, Belles Lettres (Annales littéraires de l'Univ. de Besançon, 421) 1990, 67-94.
— "Le roman de Daphnis et Chloé ou comment ne pas être un «animal politique»", *Mélanges Etienne Bernand,* Paris, Belles Lettres (Annales littéraires de l'Univ. de Besançon, 444) 1991, 203-225.
Debray-Genette R. "La pierre descriptive", *Poétique,* 11, 1981, 293-304
— "Le jardin-miroir d'Eugénie", in *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard.* Paris, Seuil, 1986, 95-103.
Dover K.J. *Homosexualité grecque.* Grenoble (La Pensée sauvage), 1982 (Première éd. en anglais, London, Duckworth, 1978)
Dowden K. *Death and the Maiden. Girl's Initiation Rites in Greek Mythology.* London - New York, Routledge, 1989
Durham D.B. "Parody in Achilles Tatius", *Classical Philology,* 33, 1938, 1-19.
Easterling P.E.- Kenney E.J. The Cambridge History of Classical Literature, vol. I: *Greek Literature.* Cambridge, CUP, 1985, cité dans l'éd. pbck, 1989, I,2 *Greek Drama,* I,4 *The Hellenistic Period and the Empire.*
Effe B. "Longos. Zur Funktionsgeschichte der Bukolik in der römischen Zeit", *Hermes,* 110, 1982, 65-84.
Ferguson J. *Utopias of the Classical World.* London, Thames & Hudson, 1975.
Feuillâtre E. *Etudes sur les* Ethiopiques *d'Héliodore,* Paris, PUF-Univ. de Poitier, 1966 .
Froidefond C. *Le mirage égyptien dans la littérature grecque, d'Homère à Aristote.* Gap, Ophrys, 1971 .
— "L'hellénisme et l'Egypte ou les avatars de l'espace", *Silex,* 13, 1978, 26-33.
Frye N. *Anatomie de la critique.* Paris, Gallimard, 1969.
Fusillo M. *Naissance du roman.* Paris, Seuil, 1991.
Genette G. *Figures* II. Paris, Seuil, 1969.
— *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris, Seuil, 1982.
Genette G.-Todorov T. *Théorie des genres.* Paris, Seuil, Points, 1986.
Germain G. *Genèse de l'*Odyssée. *Le fantastique et le sacré.* Paris, PUF, 1954.
Goffman E. *La mise en scène de la vie quotidienne..* (2 tomes), Paris, Ed. de Minuit, 1973.
Goyet F. *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance. Sébillet, Aneau, Peletier, Fouquelin, Ronsard.* Paris, Livre de Poche classique, 1990.
Groningen Colloquia on the Novel. I, Groningen (E. Forsten), 1988.

Groningen Colloquia on the Novel. II, Groningen (E. Forsten), 1989.
Grumach E., *Goethe und die Antike*, I, Berlin, 1949.
Hägg T. *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius and Achilles Tatius,* Stockholm, Skrifter Utgiva av Svenska Institutet i Athen, 8°, 1971.
— *The Novel in Antiquity.* (Ière éd. en suédois, 1980), Oxford, Blackwell, 1983.
Halperin D.M.-Winkler J.J.-Zeitlin F.I. (edd.) *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World.* Princeton, Princeton University Press, 1990.
Heiserman A. *The Novel before the Novel. Essays and Discussions about the Beginnings of Prose Fiction in the West.* Chicago, UCP, 1977.
Helm R. *Der Antike Roman.* Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1956.
Helms J. *Character Portrayal in the Romance of Chariton.* The Hague-Paris, 1966.
Highet G. *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature.* Oxford (Clarendon Press), 1949.
Hirsch S.W. *The Friendship of the Barbarians. Xenophon and the Persian Empire.* Hanover-London, Tufts Univ. Pr. of New England, 1985.
Hoff F. "Les débuts de récits en latin. Pour une typologie", *Dossiers d'étude pour l'enseignement des langues anciennes,* n° 16, Annales du CRDP de Strasbourg, CNARELA-ARELAS, 23-37.
Hoffmann G. *Le châtiment des amants dans la Grèce ancienne.* Paris, De Boccard, coll. Antiqua, 1990.
Hunter R.L. *A Study of Daphnis & Chloe.* Cambridge, 1983.
Jauss H.R. *Pour une esthétique de la réception.* Paris, Gallimard (coll.TEL), 1978.
Jean R. *La poétique du désir (Nerval, Lautréamont,* Apollinaire, Eluard). Paris, Seuil, 1975.
— *Lectures du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard.* Paris, Seuil, Point, 1977.
Joly H. "Platon égyptologue", *Silex*, 13, 1978 34-42.
de Jong I.J.F. "*Iliad* I,366-392: a Mirror Story", *Arethusa*, 18, 1985, 1-22.
Keyes C.W. "The Structure of Heliodorus's *Aethiopica* ", *Studies in Philology*, 19, 1922, 42-51.
Kibédi-Varga A. *Les poétiques du classicisme.* Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990.
Konstan D. "Love in the Greek Novel", *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 2, 1990, 185-205.
Lacey W.K. *The Family in Classical Greece.* London, Thames & Hudson, 1968, 2è éd. 1972.
Laplace M. "Les légendes troyennes dans le "roman" de Chariton *Chairéas et Callirhoé*", *REG* 93, 1980, 83-125.
— "Sur un lieu commun d'Achille Tatius", *REG* 93, 1980, 516-519.
— "Eloquence et navigation à l'époque impériale", *Actes du XIème congrès de l'Association Guillaume Budé*, Paris, 1985, II, 72-74.
— "Bibliographie sur Chariton, *Chairéas et Callirhoé*", *IL* 33, 1981, 175-176.
Leroux G. "Du topos au thème. Sept variations", *Poétique*, 64, 1985, 445-454.

Lestringant F. "Les amours pastorales de Daphnis et Chloé: fortunes d'une traduction de J. Amyot", in *Fortunes de Jacques Amyot. Actes du colloque de Melun*, 1985. M. Balard éd., Paris (Nizet), 237-257.
Létoublon F. " Le miroir et la boucle", *Poétique*, 40, 1983, 19-35.
— "La métaphore vive dans les langues mortes", *Recherches sur la Philosophie et le langage*, Cahier du Groupe de Recherche, UA 1230, Université de Grenoble II, 9, 1988, 212-238.
— "La 'modernité' de la Grecque de Prévost et la tradition grecque du genre romanesque", in *Cahiers Prévost d'Exiles* , 6, 1989, 49-122.
— "Surimpression: Sophocle entre Homère et Héliodore", *L'Information littéraire*, 42,1990, 3-6.
Loraux N. *Façons tragiques de tuer une femme*. Paris, Hachette, 1985.
Lossky B. "Présence de Jacques Amyot dans le décor du château de Fontainebleau", in *Fortunes de Jacques Amyot. Actes du colloque de Melun*, M. Balard éd., 1985, 343-355.
Lucacs G. *La théorie du roman*. (Ière éd. 1920) Paris, Gallimard (TEL), 1968.
Marrou H.I. *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*. Paris, Seuil, 1948, 1964, 6ème édition, réimpr. chez le même éditeur, coll. Points, 1981.
May G. *L'autobiographie*. Paris, PUF, 1979, 1982 2è éd.
Merkelbach R. *Roman und Mysterium in der Antike*. München-Berlin, 1962.
Mikalson J.D. *Athenian Popular Religion*. Chapel Hill, Univ. of North Carolina Pr, 1983, 1987^2.
Molinié G. *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*. Toulouse, Univ. de Toulouse le Mirail, 1982.
— 1983 "Fortune et liberté: Images du destin dans la tradition grecque du roman à l'âge baroque", in *Visages du destin dans les mythologies*. Mélanges Jacqueline Duchemin, Actes du colloque de Chantilly; Paris (Belles Lettres),.205-213.
Morgan J.R. "History, Romance and Realism in the *Aethiopica*", *Classical Antiquity*, 1, 1982, 221-265.
— "The Story of Cnemon in Heliodoros' *Aithiopika*", *JHS*, 109, 1989, 99-113.
Mortier R. *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des lumières*. Genève, Droz, 1982.
Mossé C. "Splendeur et misère de la courtisane grecque", *L'Histoire*, 56, 1979, republié dans Mossé, 1986, 206-219 .
— *La femme dans la Grèce ancienne*. Paris, Albin Michel, 1983
— 1986 *La Grèce ancienne*. Paris, Seuil (coll. Points Histoire).
Most G. "The stranger's stratagem: self-disclosure and self-sufficiency in Greek culture", *JHS* 109, 1989, 104-133.
Muchow M.D. *Passionate love and respectable society in three greek novels*. (Thèse de Johns Hopkins Univ.), Baltimore, UMI, 1988.
Müller G.W. "Chariton von Aphrodisia und die Theorie des Romans in der Antike", *Antike und Abendland*, 22, 1976, 115-136
Norden E. *Die Antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, Stuttgart, (Ière éd., 1898) 1958.
O'Brien J.V. *Guide to Sophocles' Antigone*. London-Amsterdam, Southern Illinois Univ. Pr., 1978.
Oeftering M. *Heliodor und seine Bedeutung für die Literatur*. Berlin, 1901.

Ormerod H.A. *Piracy in the Ancient World.* New York, Dorset, 1987.
Papanikolaou A.D. *Chariton-Studien.* Göttingen, 1973.
Perry B.E. "Chariton and his Romance from a Literary-Historical Point of View, *AJPh,* 51, 93-134, 1930.
— *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account on their Origins,* Berkeley, 1967.
Pfeiffer R. *History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age.* Oxford, Clarendon Press, 1968 (2ème tirage, 1971).
Poirier R. *La bibliothèque universelle des romans. Rédacteurs, textes, Public.* Genève, Droz, 1977.
Préaux C. *Le monde hellénistique. La Grande Grèce et l'Orient (323-146 av. J.C.).* Paris, PUF (coll. Clio), 1978.
Price S.F.R. "The Future of Dreams: From Freud to Artemidoros", in Halperin-Winkler-Zeitlin, 1990, 365-387
Prince G. "Le thème du récit", in Bremond-Pavel, 1988, 199-208
Rabau S. "La première phrase du premier roman", *Poétique* 82, 1990, 131-144
Racault J.M. "Avatars et signification du territoire insulaire dans la Robinsonnade: sur l'*Ile mystérieuse* de Jules Verne", *Le Territoire. Etudes sur l'espace humain. Littérature, histoire, civilisation.* Cahiers du CRLH-CIRAOI, n° 3 (Univ. de la Réunion), 1986, 73-90.
Raimond M. *Le roman* , Paris, Armand Colin, 1988.
Reardon B.P. *Courants littéraires grecs des IIè et IIIè siècles après J.C.* Paris, Belles Lettres, 1971.
— (ed.) *Erotica Antiqua.* Bangor (Ier Coll. international sur le roman antique), 1977.
— "Theme, structure and narrative in Chariton", *YCS,* 27, 1982, 1-27.
Reinach A. *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne. Recueil Milliet.* Introduction et notes par A. Rouveret, Paris, Macula, (Coll. Deucalion), 1985.
Reuter Y. *Introduction à l'analyse du roman.* Paris, Bordas, 1985.
Reynier G. *Le roman sentimental avant* l'Astrée, Paris, Armand Colin, 1908.
Reynolds L.D., Wilson N.G. *D'Homère à Erasme. La transmission des classiques grecs et latins.* Paris (Ed. du CNRS), 1984 (éd. originale: *Scribes and Scholars,* Oxford, 1968, Oxford University Press).
Riley E.C.*Cervantes's Theory of the Novel.* Oxford, 1962.
Robert M. *Roman des origines et origines du roman,* Paris, Grasset, 1972, nlle éd. Gallimard, coll. TEL, 1977.
Robiano P. "Heurs et malheurs du roman grec", *Kentron* 8, 1992, 45-54.
Rodriguez P."Frantext et les *topoi*: petits enseignements d'une expérience", (article inédit), 1988.
Rohde E. *Der griechische Roman und seine Vorläufer.* Leipzig, 1876.
Rousselle A. *Porneia. De la maîtrise du corps à la privation sensorielle. IIè-IVè siècles de l'ère chrétienne.* Paris, PUF, 1983.
Rousset J. *Circé et le Paon. La littérature de l'âge baroque en France.* Paris, Corti, 1953.

— *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman.* Paris, Corti, 1981.
— *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman.* Paris, Corti, 1986.
— "De l'invisible au visible: la morte-vivante", in *Du visible à l'invisible. Pour Max Milner*, I, Paris, Corti, 1988, 156-163.
Russell D.A. *Criticism in Antiquity.* London, Duckworth, 1981.
Saïd E.W. *Beginnings. Intention and Method.* New York, Columbia University Press, 1975, 1985.
Salles C. *Les bas-fonds de l'Antiquité.* Paris, R. Laffont, 1982.
Sandy G.N. "Ancient Prose Fiction and Minor Early English Novels", *Antike und Abendland,* 25, 1979, 41-55.
— "Classical Forerunners of the Theory and Practice of Prose Romance in France. Studies in the Narrative Form of Minor French Romances of the Sixteenth and Seventeenth Centuries", *Antike und Abendland*, 28, 1982, 169-191.
— *Heliodorus.* Boston, 1982.
Schwartz E. *Fünf Vorträge über den griechischen Roman.* Berlin, 1896, 1943^2.
Segal C. "Sophocles' Antigone: the House and the Cave", *Rivista di Cultura Classica et Medioevale,* 20, 1978, 1171-1188, *Mélanges M. Barchiesi,* Rome, art. repris en trad. fr. dans Segal, 1987, 128-151.
— *La musique du Sphinx.* Paris, Editions la Découverte, 1987.
Serroy J. "L'apparition du roman moderne", in *Encyclopedia Universalis, Atlas littéraire,* 1990, 214-215.
Sgard J. *Prévost romancier*. Paris, Corti, 1968.
— *Le "Pour et contre" de Prévost. Introduction, tables et index.* Paris, Nizet, 1969.
— *L'abbé Prévost. Labyrinthes de la mémoire.* Paris, PUF, 1986.
— "Le temps narratif dans *l'Histoire d'une Grecque moderne", Cahiers Prévost d'Exiles,* 4, 1987, 32-46.
— "Table thématique des romans de Prévost", *Cahiers Prévost d'Exiles,* 5, 1988, 55-60.
— "De Prévost à Sade", *Eighteenth-Century Fiction,* 1, 1988, 25-35.
— *Histoire d'une Grecque moderne.* (édition séparée avec introduction et commentaire), Grenoble, PUG, 1989.
— "L'ironie du romancier au XVIIIème s.", *Wiek Oswieciena*, 5, 1989, 181-191.
— "Prévost en Romancie", *The Abbé Prévost, 1697-1763, Nottingham Studies* 29, 1990, 92-98.
— A paraître, "Le titre de l'*Hisoire d'une Grecque moderne", Cahiers de Textologie.*
Snell B. *Die Entdeckung des Geistes.* Hamburg, Classen, 1955.
Snowden F. *Blacks in Antiquity.* Cambridge Mass, Harvard University Press, 1970.
— *Before Color Prejudice. The Ancient View of Blacks.* Cambridge Mass, Harvard University Press, 1983.
Sörbom G. *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary.* Uppsala, Bonniers, 1966.

Sourvinou-Inwood C. "Le mythe dans la tragédie, la tragédie à travers le mythe: Sophocle, *Antigone* vv. 944-987", in Calame, *Métamorphoses du mythe en Grèce antique.* Lausanne, 1988,

Starobinski J. *L'invention de la liberté. 1700-1789.* Genève, Skira, 1964, 1987.

— *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières.* Paris, Gallimard (Coll. NRF Essais), 1989.

Stechow W. "Heliodorus' *Aethiopica* in art", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 16, 1953, 144-152

Stegmann T.D. *Cervantes' Musterroman* Persiles. *Epentheorie und Romanpraxis um 1600* Hamburg, 1971.

Stewart P. *Le masque et la parole. Le langage de l'amour au XVIIIème siècle.* Paris, Corti, 1973.

Tailleur S. "Modèles amoureux proposés par les romans grecs", *Kentron* 1 (Université de Caen), 1985, 11-16.

Vernant J.P. *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne.* Paris, Hachette, 1985.

— *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne.* Paris, Gallimard, 1989.

— *Mythe et religion en grèce ancienne.* Paris, Seuil, Librairie du XXème siècle, 1990.

Walden J.W.H. "Stage-terms in Heliodorus' *Aethiopica*", *HSCP,* 5, 1894, 1-43.

Watzlawick P.-Helmick Beavin J.-Jackson D.D. *Une logique de la communication.* Paris, Seuil, 1972. (Ière publication en anglais, New York, 1967).

Weil M. "Comment repérer et définir le topos?", Colloque de Toronto, SATOR (prépublication), 1988.

Robert Challe romancier. Genève-Paris, Droz, 1992.

Weinreich O. *Der griechische Liebesroman..* Zürich, Artemis, 1962.

White K.D. *Country Life in Classical Times.* London, Book Club Associates, 1977.

Willcock M. "Mythological Paradeigma in the *Iliad*", *Classical Quarterly,* 14, 1964, 141-154.

Winkler J.J. "The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoros", *YCS,* 27, 1982, 93-158.

— *The Constraints of Desire. The Anthropology of sex and gender in Ancient Greece.* New York -London, Routledge, 1990.

Wolff S.L. *The Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction.* New York, 1912.

Zandvoort R.W. *Sidney's Arcadia. A comparison between the two versions.* Amsterdam, 1929.

Zeitlin F. "The Poetics of *Erôs*: Nature, Art and Imitation in Longus' *Daphnis and Chloe*"" in Halperin-Winkler-Zeitlin, 1990, 417-464.

Zellweger R. *Les débuts du roman rustique. Suisse, Allemagne, France, 1836-1856.* Paris, (Thèse de l'Université de Paris), Droz, 1941.

Zuber R. *Les "Belles Infidèles" et la formation du goût classique: Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac.* Paris, Armand Colin, 1968.

SUPPLEMENTS TO MNEMOSYNE

EDITED BY A.D. LEEMAN, C.J. RUIJGH AND H.W. PLEKET

4. LEEMAN, A.D. *A Systematical Bibliography of Sallust (1879-1964).* Revised and augmented edition. 1965. ISBN 90 04 01467 5
5. LENZ, F.W. (ed.). *The Aristeides 'Prolegomena'.* 1959. ISBN 90 04 01468 3
7. McKAY, K.J. *Erysichthon. A Callimachean Comedy.* 1962. ISBN 90 04 01470 5
8. SWEENEY, R.D. *Prolegomena to an Edition of the Scholia to Statius.* 1969. ISBN 90 04 01471 3
10. WITKE, C. *Enarratio Catulliana. Carmina L, XXX, LXV, LXVIII.* 1968. ISBN 90 04 03079 4
11. RUTILIUS LUPUS. *De Figuris Sententiarum et Elocutionis.* Edited with Prolegomena and Commentary by E. Brooks. 1970. ISBN 90 04 01474 8
12. SMYTH, W.R. (ed.). *Thesaurus criticus ad Sexti Propertii textum.* 1970. ISBN 90 04 01475 6
13. LEVIN, D.N. *Apollonius' 'Argonautica' re-examined.* 1. The Neglected First and Second Books. 1971. ISBN 90 04 02575 8
14. REINMUTH, O.W. *The Ephebic Inscriptions of the Fourth Century B.C.* 1971. ISBN 90 04 01476 4
15. YOUNG, D.C. *Pindar Isthmian 7.* Myth and Exempla. 1971. ISBN 90 04 01477 2
16. ROSE, K.F.C. *The Date and Author of the 'Satyricon'.* With an introduction by J.P. Sullivan. 1971. ISBN 90 04 02578 2
17. SEGAL, Ch. *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the Iliad.* 1971. ISBN 90 04 02579 0
18. WILLIS, J. *De Martiano Capella emendando.* 1971. ISBN 90 04 02580 4
19. HERINGTON, C.J. (ed.). *The Older Scholia on the Prometheus Bound.* 1972. ISBN 90 04 03455 2
20. THIEL, H. VAN. *Petron. Überlieferung und Rekonstruktion.* 1971. ISBN 90 04 02581 2
21. LOSADA, L.A. *The Fifth Column in the Peloponnesian War.* 1972. ISBN 90 04 03421 8
22. STATIUS. *Thebaidos Liber Decimus.* Edited with a commentary by R.D. Williams. 1972. ISBN 90 04 03456 0
23. BROWN, V. *The Textual Transmission of Caesar's 'Civil War'.* 1972. ISBN 90 04 03457 9
24. LOOMIS, J.W. *Studies in Catullan Verse.* An Analysis of Word Types and Patterns in the Polymetra. 1972. ISBN 90 04 03429 3
25. PAVLOVSKIS, Z. *Man in an Artificial Landscape.* The Marvels of Civilization in Imperial Roman Literature. 1973. ISBN 90 04 03643 1
26. PARRY, A.A. *Blameless Aegisthus. A study of ἀμύμων and other Homeric epithets.* 1973. ISBN 90 04 03736 5
27. GEORGE, E.V. *Aeneid VIII and the Aitia of Callimachus.* 1974. ISBN 90 04 03859 0
28. SCOTT, W.C. *The Oral Nature of the Homeric Simile.* 1974. ISBN 90 04 03789 6
29. BERS, V. *Enallage and Greek Style.* 1974. ISBN 90 04 03786 1
30. GEFFCKEN, K.A. *Comedy in the 'Pro Caelio'.* With an Appendix on the *In Clodium et Curionem.* 1973. ISBN 90 04 03782 9
31. STARR, C.G. *Political Intelligence in Classical Greece.* 1974. ISBN 90 04 03830 2
32. BOEDEKER, D.D. *Aphrodite's Entry into Greek Epic.* 1974. ISBN 90 04 03946 5
33. MATTHEW, V.J. *Panyassis of Halikarnassos. Text and commentary.* 1974. ISBN 90 04 04001 3
34. POE, J.P. *Heroism and Divine Justice in Sophocles' Philoctetes.* 1974. ISBN 90 04 04165 6

35. EDEN, P.T. *A Commentary on Virgil: Aeneid VIII.* 1975. ISBN 90 04 04225 3
36. SHANNON, R.S. *The arms of Achilles and Homeric Compositional Technique.* 1975. ISBN 90 04 04249 0
37. SMITH, O.L. *Studies in the Scholia on Aeschylus. 1. The Recensions of Demetrius Triclinius.* 1975. ISBN 90 04 04220 2
38. HIJMANS, B.L. *Inlaboratus et facilis. Aspects of Structure in Some Letters of Seneca.* 1976. ISBN 90 04 04474 4
39. SCHMELING, G.L. & J.H. STUCKEY. *A Bibliography of Petronius.* 1977. ISBN 90 04 04753 0
40. WALLACH, B.P. *Lucretius and the Diatribe against the Fear of Death.* De rerum natura III 830-1094. 1976. ISBN 90 04 04564 3
41. ANDERSON, G. *Lucian: Theme and Variation in the Second Sophistic.* 1976. ISBN 90 04 04735 2
42. CLADER, L.L. *Helen: The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition.* 1976. ISBN 90 04 04721 2
43. ANDERSON, G. *Studies in Lucian's Comic Fiction.* 1976. ISBN 90 04 04760 3
44. THOMPSON, W.E. *De Hagniae Hereditate. An Athenian Inheritance Case.* 1976. ISBN 90 04 04757 3
45. McGUSHIN, P. *Sallustius Crispus, 'Bellum Catilinae'. A Commentary.* 1977. ISBN 90 04 04835 9
46. THORNTON, A. *The Living Universe. Gods and Men in Virgil's Aeneid.* 1976. ISBN 90 04 04579 1
47. MORGAN, K. *Ovid's Art of Imitation. Propertius in the 'Amores'.* 1977. ISBN 90 04 04858 8
48. BRENK, F.E. *In Mist apparelled. Religious Themes in Plutarch's 'Moralia' and 'Lives'.* 1977. ISBN 90 04 05241 0
49. HENRY, A.S. *The Prescripts of Athenian Decrees.* 1977. ISBN 90 04 05429 4
50. NORTH, H.F. (ed.). *Interpretations of Plato. A Swarthmore Symposium.* 1977. ISBN 90 04 05262 3
51. SUSSMAN, L.A. *The Elder Seneca.* 1978. ISBN 90 04 05759 5
52. WENDER, D. *The Last Scenes of the Odyssey.* 1978. ISBN 90 04 05710 2
53. NEWMYER, S.T. *The 'Silvae' of Statius.* Structure and theme. 1979. ISBN 90 04 05849 4
54. BORING, T.A. *Literacy in Ancient Sparta.* 1979. ISBN 90 04 05971 7
55. GRIFFITHS, F.T. *Theocritus at Court.* 1979. ISBN 90 04 05919 9
56. *The Letters of Apollonius of Tyana.* A critical Text with Prolegomena, Translation and Commentary by R.J. PENELLA. 1979. ISBN 90 04 05972 5
57. BOER, W. DEN. *Private Morality in Greece and Rome.* Some Historical Aspects. 1979. ISBN 90 04 05976 8
58. BRIGGS, W.W. *Narrative and Simile from the 'Georgics' in the 'Aeneid'.* 1980. ISBN 90 04 06036 7
59. CLAYMAN, D.L. *Callimachus' 'Iambi'.* 1980. ISBN 90 04 06063 4
60. JOHNSTON, P.A. *Vergil's Agricultural Golden Age. A Study of the 'Georgics'.* 1980. ISBN 90 04 06111 8
61. *Hieronymus' Liber de optimo genere interpretandi (Epistula 57).* Ein Kommentar von G.J.M. BARTELINK. 1980. ISBN 90 04 06085 5
62. MAEHLER, H. *Die Lieder des Bakchylides.* I. Die Siegeslieder. 2 Bde. 1982. 1. Edition des Textes mit Einleitung und Übersetzung. 2. Kommentar. ISBN 90 04 06409 5
63. HOHENDAHL-ZOETELIEF, I.M. *Manners in the Homeric Epic.* 1980. ISBN 90 04 06223 8
64. HARVEY, R.A. *A Commentary on Persius.* 1981. ISBN 90 04 06313 7

65. MAXWELL-STUART, P.G. *Studies in Greek Colour Terminology. 1.* γλαυκός. 1981. ISBN 90 04 06406 0
66. MONTI, R.C. *The Dido Episode and the Aeneid.* Roman Social and Political Values in the Epic. 1981. ISBN 90 04 06328 5
67. MAXWELL-STUART, P.G. *Studies in Greek Colour Terminology. 2.* χαροπός. 1981. ISBN 90 04 06407 9
68. ACHARD, G. *Pratique rhétorique et idéologie politique dans les discours 'Optimates' de Cicéron.* 1981. ISBN 90 04 06374 9
69. MANNING, C.E. *On Seneca's 'Ad Marciam'.* 1981. ISBN 90 04 06430 3
70. BERTHIAUME, G. *Les rôles du Mágeiros.* Etude sur la boucherie, la cuisine et le sacrifice dans la Grèce ancienne. 1982. ISBN 90 04 06554 7
71. CAMPBELL, M. *A commentary on Quintus Smyrnaeus Posthomerica XII.* 1981. ISBN 90 04 06502 4
72. CAMPBELL, M. *Echoes and Imitations of Early Epic in Apollonius Rhodius.* 1981. ISBN 90 04 06503 2
73. MOSKALEW, W. *Formular Language and Poetic Design in the Aeneid.* 1982. ISBN 90 04 06580 6
74. RACE, W.H. *The Classical Priamel from Homer to Boethius.* 1982. ISBN 90 04 06515 6
75. MOORHOUSE, A.C. *The Syntax of Sophocles.* 1982. ISBN 90 04 06599 7
76. SARKISSIAN, J. *Catullus. An Interpretation.* 1983. ISBN 90 04 06939 9
77. WITKE, C. *Horace's Roman Odes.* A Critical Examination. 1983. ISBN 90 04 07006 0
78. ORANJE, J. *Euripides' 'Bacchae'.* The Play and its Audience. 1984. ISBN 90 04 07011 7
79. STATIUS. *Thebaidos Libri XII.* Recensuit et cum apparatu critico et exegetico instruxit D.E. Hill. 1983. ISBN 90 04 06917 8
80. KEBRIC, R.B. *The Paintings in the Cnidian Lesche at Delphi and their historical context.* 1983. ISBN 90 04 07020 6
81. DAVID, E. *Aristophanes and Athenian Society of the Early 4th Century B.C.* 1984. ISBN 90 04 07062 1
82. DAM, H.-J. VAN. *P. Papinius Statius, Silvae Book II.* A Commentary. 1984. ISBN 90 04 07110 5
83. MINEUR, W.H. *Callimachus: Hymn to Delos.* Introduction and Commentary. 1984. ISBN 90 04 07230 6
84. OBER, J. *Fortress Attica. Defense of the Athenian Land Frontier, 404-322 B.C.* 1985. ISBN 90 04 07243 8
85. HUBBARD, T.K. *The Pindaric Mind.* A Study of Logical Structure in Early Greek Poetry. 1985. ISBN 90 04 07303 5
86. VERDENIUS, W.J. *A Commentary on Hesiod: Works and Days,* vv. 1-382. 1985. ISBN 90 04 07465 1
87. HARDER, A. *Euripides' 'Kresphonthes' and 'Archelaos'.* Introduction, Text and Commentary. 1985. ISBN 90 04 07511 9
88. WILLIAMS, H.J. *The 'Eclogues' and 'Cynegetica' of Nemesianus.* Edited with an Introduction and Commentary. 1986. ISBN 90 04 07486 4
89. McGING, B.C. *The Foreign Policy of Mithridates VI Eupator, King of Pontus.* 1986. ISBN 90 04 07591 7
90. MINYARD, J.D. *Lucretius and the Late Republic.* An Essay in Roman Intellectual History. 1985. ISBN 90 04 07619 0
91. SIDEBOTHAM, S.E. *Roman Economic Policy in the Erythra Thalassa 30 B.C.-A.D. 217.* 1986. ISBN 90 04 07644 1
92. VOGEL, C.J. DE. *Rethinking Plato and Platonism.* 2nd impr. of the first (1986) ed. 1988. ISBN 90 04 08755 9

93. MILLER, A.M. *From Delos to Delphi.* A Literary Study of the Homeric Hymn to Apollo. 1986. ISBN 90 04 07674 3
94. BOYLE, A.J. *The Chaonian Dove.* Studies in the Eclogues, Georgics, and Aeneid of Virgil. 1986. ISBN 90 04 07672 7
95. KYLE, D.G. *Athletics in Ancient Athens.* 2nd impr. of the first (1987) ed. 1993. ISBN 90 04 09759 7
96. SUTTON, D.F. *Seneca on the Stage.* 1986. ISBN 90 04 07928 9
97. VERDENIUS, W.J. *Commentaries on Pindar. Vol. I. Olympian Odes 3, 7, 12, 14.* 1987. ISBN 90 04 08126 7
98. PROIETTI, G. *Xenophon's Sparta.* An introduction. 1987. ISBN 90 04 08338 3
99. BREMER, J.M., A.M. VAN ERP TAALMAN KIP & S.R. SLINGS. *Some Recently Found Greek Poems.* Text and Commentary. 1987. ISBN 90 04 08319 7
100. OPHUIJSEN, J.M. VAN. *Hephaestion on Metre.* Translation and Commentary. 1987. ISBN 90 04 08452 5
101. VERDENIUS, W.J. *Commentaries on Pindar. Vol. II.* Olympian Odes 1, 10, 11, Nemean 11, Isthmian 2. 1988. ISBN 90 04 08535 1
102. LUSCHNIG, C.A.E. *Time holds the Mirror. A Study of Knowledge in Euripides' 'Hippolytus'.* 1988. ISBN 90 04 08601 3
103. MARCOVICH, M. *Alcestis Barcinonensis.* Text and Commentary. 1988. ISBN 90 04 08600 5
104. HOLT, F.L. *Alexander the Great and Bactria.* The Formation of a Greek Frontier in Central Asia. Repr. 1989. ISBN 90 04 08612 9
105. BILLERBECK, M. *Senecas Tragödien: sprachliche und stilistische Untersuchungen.* Mit Anhängen zur Sprache des Hercules Oetaeus und der Octavia. 1988. ISBN 90 04 08631 5
106. ARENDS, J.F.M. *Die Einheit der Polis. Eine Studie über Platons Staat.* 1988. ISBN 90 04 08785 0
107. BOTER, G.J. *The Textual Tradition of Plato's Republic.* 1988. ISBN 90 04 08787 7
108. WHEELER, E.L. *Stratagem and the Vocabulary of Military Trickery.* 1988. ISBN 90 04 08831 8
109. BUCKLER, J. *Philip II and the Sacred War.* 1989. ISBN 90 04 09095 9
110. FULLERTON, M.D. *The Archaistic Style in Roman Statuary.* 1990. ISBN 90 04 09146 7
111. ROTHWELL, K.S. *Politics and Persuasion in Aristophanes' 'Ecclesiazusae'.* 1990. ISBN 90 04 09185 8
112. CALDER, W.M. & A. DEMANDT. *Eduard Meyer.* Leben und Leistung eines Universalhistorikers. 1990. ISBN 90 04 09131 9
113. CHAMBERS, M.H. *Georg Busolt. His Career in His Letters.* 1990. ISBN 90 04 09225 0
114. CASWELL, C.P. *A Study of 'Thumos' in Early Greek Epic.* 1990. ISBN 90 04 09260 9
115. EINGARTNER, J. *Isis und ihre Dienerinnen in der Kunst der römischen Kaiserzeit.* 1991. ISBN 90 04 09312 5
116. JONG, I. DE. *Narrative in Drama.* The Art of the Euripidean Messenger-Speech. 1991. ISBN 90 04 09406 7
117. BOYCE, B.T. *The Language of the Freedmen in Petronius'* Cena Trimalchionis. 1991. ISBN 90 04 09431 8
118. RÜTTEN, Th. *Demokrit — lachender Philosoph und sanguinischer Melancholiker.* 1992. ISBN 90 04 09523 3
119. KARAVITES, P. (with the collaboration of Th. Wren). *Promise-Giving and Treaty-Making.* Homer and the Near East. 1992. ISBN 90 04 09567 5
120. SANTORO L'HOIR, F. *The Rhetoric of Gender Terms.* 'Man', 'woman' and the portrayal of character in Latin prose. 1992. ISBN 90 04 09512 8

121. WALLINGA, H.T. *Ships and Sea-Power before the Great Persian War.* The Ancestry of the Ancient Trireme. 1993. ISBN 90 04 09650 7
122. FARRON, S. *Vergil's Aeneid: A Poem of Grief and Love.* 1993. ISBN 90 04 09661 2
123. LÉTOUBLON, F. *Les lieux communs du roman.* Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour. 1993. ISBN 90 04 09724 4

SUPPLEMENTS TO MNEMOSYNE

EDITED BY A.D. LEEMAN, C.J. RUIJGH AND H.W. PLEKET

4. LEEMAN, A.D. *A Systematical Bibliography of Sallust (1879-1964).* Revised and augmented edition. 1965. ISBN 90 04 01467 5
5. LENZ, F.W. (ed.). *The Aristeides 'Prolegomena'.* 1959. ISBN 90 04 01468 3
7. McKAY, K.J. *Erysichthon. A Callimachean Comedy.* 1962. ISBN 90 04 01470 5
8. SWEENEY, R.D. *Prolegomena to an Edition of the Scholia to Statius.* 1969. ISBN 90 04 01471 3
10. WITKE, C. *Enarratio Catulliana. Carmina L, XXX, LXV, LXVIII.* 1968. ISBN 90 04 03079 4
11. RUTILIUS LUPUS. *De Figuris Sententiarum et Elocutionis.* Edited with Prolegomena and Commentary by E. Brooks. 1970. ISBN 90 04 01474 8
12. SMYTH, W.R. (ed.). *Thesaurus criticus ad Sexti Propertii textum.* 1970. ISBN 90 04 01475 6
13. LEVIN, D.N. *Apollonius' 'Argonautica' re-examined.* 1. The Neglected First and Second Books. 1971. ISBN 90 04 02575 8
14. REINMUTH, O.W. *The Ephebic Inscriptions of the Fourth Century B.C.* 1971. ISBN 90 04 01476 4
15. YOUNG, D.C. *Pindar Isthmian 7.* Myth and Exempla. 1971. ISBN 90 04 01477 2
16. ROSE, K.F.C. *The Date and Author of the 'Satyricon'.* With an introduction by J.P. Sullivan. 1971. ISBN 90 04 02578 2
17. SEGAL, Ch. *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the Iliad.* 1971. ISBN 90 04 02579 0
18. WILLIS, J. *De Martiano Capella emendando.* 1971. ISBN 90 04 02580 4
19. HERINGTON, C.J. (ed.). *The Older Scholia on the Prometheus Bound.* 1972. ISBN 90 04 03455 2
20. THIEL, H. VAN. *Petron. Überlieferung und Rekonstruktion.* 1971. ISBN 90 04 02581 2
21. LOSADA, L.A. *The Fifth Column in the Peloponnesian War.* 1972. ISBN 90 04 03421 8
22. STATIUS. *Thebaidos Liber Decimus.* Edited with a commentary by R.D. Williams. 1972. ISBN 90 04 03456 0
23. BROWN, V. *The Textual Transmission of Caesar's 'Civil War'.* 1972. ISBN 90 04 03457 9
24. LOOMIS, J.W. *Studies in Catullan Verse.* An Analysis of Word Types and Patterns in the Polymetra. 1972. ISBN 90 04 03429 3
25. PAVLOVSKIS, Z. *Man in an Artificial Landscape.* The Marvels of Civilization in Imperial Roman Literature. 1973. ISBN 90 04 03643 1
26. PARRY, A.A. *Blameless Aegisthus. A study of ἀμύμων and other Homeric epithets.* 1973. ISBN 90 04 03736 5
27. GEORGE, E.V. *Aeneid VIII and the Aitia of Callimachus.* 1974. ISBN 90 04 03859 0
28. SCOTT, W.C. *The Oral Nature of the Homeric Simile.* 1974. ISBN 90 04 03789 6
29. BERS, V. *Enallage and Greek Style.* 1974. ISBN 90 04 03786 1
30. GEFFCKEN, K.A. *Comedy in the 'Pro Caelio'.* With an Appendix on the *In Clodium et Curionem.* 1973. ISBN 90 04 03782 9
31. STARR, C.G. *Political Intelligence in Classical Greece.* 1974. ISBN 90 04 03830 2
32. BOEDEKER, D.D. *Aphrodite's Entry into Greek Epic.* 1974. ISBN 90 04 03946 5
33. MATTHEW, V.J. *Panyassis of Halikarnassos. Text and commentary.* 1974. ISBN 90 04 04001 3
34. POE, J.P. *Heroism and Divine Justice in Sophocles' Philoctetes.* 1974. ISBN 90 04 04165 6